

Antiheltinnen

Eller: Tro kan flytte fjell

Julia Lossius Kahrs



Masteroppgave i nordisk, særlig norsk, litteratur og språk i

Lektor- og adjunktprogrammet

Institutt for lingvistiske og nordiske studier (ILN)

Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2014

© Julia Lossius Kahrs

2014

Antiheltinnen. Eller: Tro kan flytte fjell

Julia Lossius Kahrs

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Flere har den senere tiden påpekt fremtredelsen av en pøbelaktig kvinneskikkelse i litteraturen. ”Velkommen til antiheltinden og kvinden som skvat” skrev journalist Mette-Line Thorup 4. september 2008 i *Information*. *Skvat* er en person som mangler mot eller viljestyrke, *skvat* er den lille mengden væske som skulper over kanten. Det ble skrevet om grenseløse kvinner og kvinnerollens begrensninger. Og nå er hun altså her: antiheltinnen. Men kvinnen i litteraturen har jo sprenget grenser *før*, og likevel ble det altså fremhevet at antiheltinnen er *ny*. I *Litteraturvitenskapelig leksikon* blir antihelten definert som en litterær helt med negative egenskaper. Lilian Furst og James Wilson skriver i essaysamlingen *The Anti-Hero: His Emergence and Transformations* at man vil bli skuffet dersom man leter etter et entydig svar på hva en antihelt er. Summen av essayene sirkler likevel rundt en del samlende prinsipper. Antihelten har en passiv natur og drives av lystprinsippet. Han har en uvilje mot å forandre både seg selv og verden. Men passiviteten er aldri dødbringende; han evner å beholde håpet. Det er gjerne en del ironi implisitt i optimismen, og Furst hevder selvironien er det konstituerende for antihelten. Ved å vise gapet mellom det reelle og det ideelle latterliggjøres heltens strev, og antihelten blir stående som en opprører mot rådende verdier. Han kommuniserer med samtiden og gir en *annen* erfaring av å være menneske.

I denne oppgaven har jeg søkt å finne antiheltinneligheten i tre forskjellige litterære karakterer. Jeg har lagt to kvinnelige pøbler under en psykoanalytisk lupe og studert deres annerledeshet. Fanny Frandsen fra Trisse Gejls *Skjul* (2008) er blitt sammenliknet med den grenseløse Hulda Kråkefjær fra *Tredje person entall* (2008) av Vigdis Hjorth. Både Fanny og Hulda eksemplifiserer pøbelvirksomhet i større eller mindre grad. Fyll, forbrytelser og selvdestruktivitet gjorde det relevant, i lys av den senere tids påpekning av lite flatterende kvinnekarakterers fremvekst i litteraturen, å undersøke deres likheter og ulikheter. Psykoanalytisk teori har vært et velegnet middel til å forstå hva annerledesheten deres har bestått av. Målet har vært å granske Huldas og Fannys annerledeshet for å finne *hva* som bidrar til å plassere noen i en antiheltinnekategori. Hva er en antiheltinne? Og er hun virkelig *ny*? Hvorfor trer hun i så fall frem først *nå*? Ved siden av Fanny og Hulda plasserte jeg elleve år gamle Pym fra *Pym Pettersons mislykka familie* (2012) av Heidi Linde. Pym og Fanny er, i motsetning til Hulda, blitt *definert* som antiheltinner. Med god hjelp fra blant andre Sigmund Freud, Julia Kristeva, André Green, Walter Benjamin, Søren Kierkegaard og D. C. Muecke har jeg funnet det antiheltinnelige. Én kvinne trer over i sorgespillet. Å spille med sorgen blir

hennes nøkkel til nytelse, der den hvite sorgen både iscenesettes og brukes som skalkeskjul for å slippe å gjøre noe. Den andre kvinnen forblir i tragedien. Og antiheltinnen trives ikke i tragedien. Å være en pøbel er rett og slett ikke tilstrekkelig for å få benevnelsen antiheltinne.

Videre har jeg studert de tre i lys av samtidens anomiske risikolandskap. Jeg plasserer dem i et lukket rom, et åpent rom og et annet rom. Antiheltinnen gir en annen erfaring av å være menneske. Fannys erfaring eksemplifiserer overlevelsesstrategier for å mestre et indre og ytre Arktis. Hennes kompass er det ironiske, *tvetydigheten*, som frigjør fra fasiten. Huldas erfaring er tilværelsens ufrihet. Hennes skjebne viser at en hendelse gjerne begynner et sted der man ikke kan gripe den. For Hulda er *smerten* det sanneste.

Antiheltinnen viser at det er tanken som teller, og at tro kan flytte fjell. Hun gestalter i det hele tatt frihet i en anomisk samtid fratatt fasit, og kan på (nesten) ingen måte sies å være en heltinne. Antiheltinnen er blitt sagt å være en ny litterær karakter, og det er jeg villig til å si meg enig i. Kvinner har vært katastrofale før, men lystprinsippet blir styrende for antiheltinnens annerledeshet, slik at den likevel blir annerledes i all sin annerledeshet. Den er verken ledsaget av håpløshet eller dødelige moralske følger fordi alle former for misnøye kolliderer med *velbehaget*.

Forord

I august 2013, da jeg akkurat var gått i gang med oppgaven, hadde jeg en drøm. Vi stod ved siden av en bil, veilederen min og jeg, og det var tydelig at vi skulle ut og kjøre. *Hvor* var det ingen som sa noe om. Jeg gikk mot passasjersiden idet veilederen min kremtet og kastet bilnøkklene til meg.

”Det er du som skal kjøre,” sa hun.

”Men jeg har ikke lappen,” glapp det ut av meg (som sant er).

”Jeg *kan ikke* kjøre,” la jeg til.

Veilederen hadde allerede satt seg i passasjersetet og ventet tålmodig på at jeg skulle sette meg i bilen. Motvillig åpnet jeg bildøren og satte meg i førersetet. Jeg så forvirret bort på henne.

”Da får jeg lære deg å kjøre underveis,” sa hun rolig og klappet meg på skulderen.

Jeg vred nøkkelen om i tenningen og satte foten på gasspedalen. Og så kjørte jeg.

Takk til veilederen min Irene Engelstad, som har vært både kompass, kløtsj og kartleser.

Julia

Oslo, mai 2014

Innhold

Innledning	1
Teori og metode.....	5
Antihelten.....	8
Unge Werthers lidelser	14
Pym Petterson.....	16
Skjul	21
Å gå i skjul	21
Begynnelser og avslutninger	29
<i>The blanc</i>	34
<i>Carte blanche</i>	43
Sørgepillet	49
Tredje person entall.....	59
Vekk herfra, det er målet	60
Lukkede rom og åpne landskap	63
Melankolsk nederlag	67
Skammen	70
Narsissistene.....	74
Selvmordet	77
Kvinnen og det lukkede rom.....	83
Kvinnelig nederlag og mannlig sensibilitet.....	89
Kvinnen og det åpne rom	95
Et annet rom.....	102
Avslutning.....	108
LITTERATUR.....	111

Innledning

Flere har den senere tiden påpekt fremtredelsen av en annerledes kvinneskikkelse i litteraturen. De er blitt kalt avvikere og beskyldt for likegyldighet og manglende viljestyrke. De er mer flytende enn faste og trer på hver sin måte over en eller annen strek. ”Velkommen til antiheltinden og kvinden som skvat” skrev journalist Mette-Line Thorup 4. september 2008 i *Information*. Under tittelen ”Nu kan kvinden også være et skvat” tematiserte artikkelen visse fellestrekk hos noen kvinnelige litterære karakterer: ”En række kvindelige forfattere har lagt fløjlshandskerne og offerrollen væk og beskriver skyggesiden af de kvindelige dyder” (Thorup 2008). Litteraturen er full av outsiders, men disse virket likevel annerledes i all sin annerledeshet. *Skvat?* tenkte jeg og slo opp i en dansk ordbok. *Skvat* blir definert som en ”person der mangler mod eller karakterstyrke” (Trap-Jensen u.å.). *Skvat* er den lille mengden væske som skvulper over kanten. Ingen videre flatterende beskrivelse, kanskje ingen heltinne å se opp til? Ved å mangle mot og viljestyrke plasseres skvaten et stykke unna de litterære heltinnene man ellers betrakter som forbilder, Pippi Langstrømpe eller Dina Grøneltv, som tross sine overskridelser av skisserte normer i all sin annerledeshet er fulle av klippestyrke.

Mangelen på fasthet minte om Finn Skårderuds karakteristikk av det moderne i *Uro*: ”*Den eneste stabile tilstanden er tilstanden av instabilitet*” (Skårderud 1999: 21). Fraværet av noe fast kan bidra til følelsen av å flyte over. I *Den åpne kroppen* skriver Jorun Solheim at livssituasjonen vår ”synes å kjennetegnes av tiltakende grenseoverskridelse og oppløsning av tradisjonelle kategorier – en *åpning* av alle ting gjennom et stadig videre kretsløp av kommunikasjon” (1998: 131). Ifølge henne medfører oppløsningen en ytterligere åpning av kvinnekroppen der kvinners grenser står i fare for å forsvinne. Og det interessante med den nevnte artikkelen i *Information* er at den knytter fremveksten av antiheltinner til det moderne samfunnet. Marianne Stidsen forklarer at kvinner fyller mer i samfunnet enn tidligere.

”Nogle har endda talt om nutidens samfund som ’feminiseret’, altså som domineret af kvindelige værdier. Dermed er det heller ikke så let at klæbe til den evindelige offerrolle. Kvinder i dag er ikke bare mere synlige; de er tilsyneladende også langt mere kapable til at navigere i det senmoderne kulturmønster, hvor det gælder om at kunne netværke og smalltalke sig frem i verden,” siger Marianne Stidsen. Det betyder også, ifølge Stidsen, at der kastes et andet blik på kvindekvættet i litteraturen. Der tegnes et mindre ’helgenagtigt’ billede af kvinden end i 70’ernes feministiske litteratur. De traditionelle kvindelige dyder som nærhed, omsorg, bekymring for de små ting og forkærligheden for det private og intime ses ikke længere som blotte og bare dyder, men også som en begrænsning (Thorup 2008).

Solheim og Stidsen skisserer fra hver sin vinkel en tematikk som omhandler grenser og begrensninger som særlig synes å treffe kvinnen. Samfunnet er grenseløst og kvinnerollen kan være begrensende. Kvinnen som åpen og kvinnen som lukket. Hos antiheltinnene som trekkes

frem i artikkelen sees en overskridelse av rissede rammer. Å være noe annet, i en annen kategori eller utenfor kategorier. Og mens jeg leste vokste fascinasjonen for skvaten. Kunne hun studeres under lupe, plukkes fra hverandre og fortelle noe om hvem hun er?

Oppmerksomheten ble særlig snevret inn mot Fanny i romanen *Skjul* fra 2008 fordi forfatteren Trisse Gejl faktisk formulerer et ønske om å skrive en antiheltinne som relateres til det kvinnelige selvet. Hun velger så å si en tredje vei, mellom Solheim og Stidsen, der det ikke handler om å fastholde grenser eller bryte begrensninger, men å finne seg selv i det store, åpne landskapet som også er tilgjengelig for kvinnen:

Kvinder er i virkeligheden langt mere frisatte på en måde, som man ikke har talt så meget om, synes jeg. Når et par for eksempel får børn, forventer mænd helt af sig selv at være primære forsørgere. Kvinder derimod er potentielt frisat fra den traditionelle moderrolle i hjemmet – og der ligger i den senmoderne kultur, et carte blanche til de muligheder, frisættelsen tilbyder. Kvinder går ikke direkte fra ikke længere at føle det primære ansvar for hjemmet til at føle sig primæransvarlig for økonomien. Der har kvinderne et større rum end mænd i dag til at definere sig selv (Thorup 2008).

Det blanke, hvite arket er en treffende karakteristikk av det moderne samfunnet som av flere blir betegnet som *grenseløst* i sitt vesen. Viljestyrke og fasthet, som skvaten mangler, blir kanskje utfordrende i en slik kontekst?

To år senere, den 12. november 2010, ble kvinnelig annerledeshet aktualisert fra et litt annet perspektiv. Under tittelen ”Tidens trodsige tøser” skildres unge, kvinnelige forfattere som vil skrive seg vekk fra kjønn. De er lei, av å være i bås og forholde seg til riktig og galt:

De skriver om sex, begær og trodsig kropslighed, og de gør det mere rå og direkte end deres mandlige kolleger. En af de unge forfattere er Christina Hagen. Hun er 29 år, hun er kvinde og hun er træt af den fælles konsensus om rigtig og forkert. Så langt vil hun gerne indrømme, at hun ligner flere andre unge forfatterinder netop nu: Trodsige, sprogligt direkte og tabukonfronterende. Men hun vil ikke sættes i bås (Guldager 2010).

På samme måte som Kierkegaards estetiker vender seg bort fra ’Spidsborgerlig’ konformitet, forfekter disse forfatterne en filosofi som ikke vil vedkjenne seg det satte og faste. Det er som om de vil vende om på alt som er kjent og trygt og sette spørsmålstegn ved det vi tror er sant. Johannes Sløk skriver om estetikerne at ”Han har gjennomskuet, at alting er ligegyldigt. Men det betyder, at alting i bogstavelig forstand er lige gyldigt – og hvorledes kan man da vælge det ene frem for det andet” (2002: 40). De ’ville forfatterne’ ser ut til å ha noe av den samme grunnholdningen, en slags like gyldighet som også spores i omtalen av skvaten. Slik kan tøsen og skvaten kobles opp mot en eksistensfilosofisk tematikk. Å være en avviker kan være vanskelig i et samfunn som, til tross for sin åpenhet, trer frem som et lukket rom:

Problemet er, at der i det moderne samfund ikke er plads til afvigere: ”Anderledeshed undertrykkes på grund af samfundets opfattelse af, hvad der er normalt. Det gælder ikke kun seksualitet, men i al

almindelighet,” forklarer Ina Munch Christensen, der bakkes op af Marie Kudahl: ”For nogen giver det styrke at træde ind i en allerede fastlagt rollefordeling. Men jeg tror, det er farligt at lade sig kategorisere uden tanke. Så ryger der rigtig meget selvforståelse ud af vinduet” (Guldager 2010).

På den ene siden har man altså den vestlige verdens åpne landskap, på den andre hva Christopher Lasch ville kalt den vestlige verdens narsissistiske kultur. Samfunnets polerte overflate, speilene og den overfladiske iscenesettelsen; normalitetens stengsel. Antiheltinnen trer tydelig frem som en avviker i kraft av at det blir skrevet artikler om hennes tilstedeværelse. Forfatteren Ida Marie Hede har en interessant tanke om det kategoriserte: ”Når noget kategoriseres, bliver det neutraliseret og uskadeliggjort. Det er måske her oprøret hos os ligger: at ville være farlige, fordi vi ikke kan defineres” (Guldager 2010). Forfatterne med den ville skriften tar selv avstand fra å bli kategorisert som feminister, eller noe annet for den saks skyld, men Hede er nettopp inne på ikke bare en spennende kvinnetematikk, men også en eksistensfilosofisk tematikk: at det å kategorisere nøytraliserer og uskadeliggjør. Kvinnen er kanskje særlig definert gjennom tiden og definisjoner blir det stadig flere av i en kaotisk tilværelse der begrepene snart er det eneste som lapper oss sammen, uavhengig av deres sannhet. Fraværet av lapper kan være et farlig fravær, for hva har vi da?

Den 15. oktober 2013 kom turen til Ingensteds i Oslo, der Litteratur på Blå under den lånte headlineren *Trodsige Tøser* satte fokuset på rølpete kvinner i litteraturen: ”At mannlige romankarakterer kan oppføre seg rølpete, vilt og leve på kanten av det som er tilnærmet normalt er ikke noe nytt, men hva skjer når unge kvinnelige forfattere lar sine hovedpersoner ta fatt på den samme livsstilen i bøkene sine?” (Litteratur på Blå 2013). Ja, hva skjer da? Fellestrekket for de tre blikkene på kvinnelig annerledeshet i litteraturen er *påpekningen* av annerledesheten. Pøbelvirksomheten blir registrert, trukket frem og snakket om. Det rølpete, ville og fraværet av fløyelshansker gir en slags fornemmelse av noe ukontrollerbart som flyter utover i stedet for å samle seg sammen. De litterære kvinnene trer over noe, nærmer seg en kant. Kanten av hva da? ”Hva er det hun bærer og må skjule?” (Hjorth 2009: 164) spør Hulda Kråkefjær i *Tredje person entall*. Hulda er en destruktiv kvinne som balanserer helt ytterst på kanten. Hun famler ustødig og ranglende gjennom tilværelsen, det hviler noe urolig og uforutsigelig over henne. Hulda er også på en eksistensiell jakt etter hva som er virkelig. Hvem er vi? Hvordan blir man det man er? Hun distanserer seg til den ellers konforme tilværelsen hun er blitt formet i og bryter løs. ”Ikke på den måten at hun ’finner seg selv’ og blir fri” skriver Bernard Ellefsen i *Vagant* 2/ 2013, ”men at hun skritter ut i et mer åpent og ubestemt liv. Hun skriver noen artikler til tidsskrifter, hun drikker og ligger med menn. For å finne frem til en tilværelse som ikke bare er ulykkelig, oppsøker hun eksistensielle muligheter

med usikre utfall” (Ellefsen 2013: 36). Hulda trer tydelig frem med en annerledeshet som bryter med hva vi forventer av en kvinnelig litterær heltinne. Landskapet ligger der, åpent og urørt. Og likevel, hvor fri er man egentlig? De rølpete kvinnene får ikke rølpe i fred og ro, det skrives artikler. Hvilke forventninger er det tøsen og skvaten bryter? Hulda Kråkefjær, tenkte jeg, hun skal med. Spørsmålet er om hun er en *antiheltinne*. Det ble presisert at antiheltinnen er en *ny* litterær karakter, og *ingen* av Vigdis Hjorths karakterer er blitt omtalt som antiheltinner. De tre ulike vinklingene på kvinnelig annerledeshet fokuserer på henholdsvis antiheltinnen og kvinnelig pøbelvirksomhet som et stadig mer fremtredende fenomen. Er alle pøbler antiheltinner? Nettopp fordi Hulda *ikke* er blitt definert som antiheltinne, falt valget på henne. Kunne hun bidra til, satt i sammenheng med Fanny, å si noe om hva en antiheltinne *egentlig* er? Det var *her* mitt fokus landet. I det antiheltinnelige.

Blikket søkte videre, og i bokhyllen med barnebøker fikk jeg øye på en annen litterær figur som nettopp *har* fått benevnelsen antiheltinne. Elleve år gamle Pym i barneromanen *Pym Pettersons mislykka familie* av Heidi Linde (2012). For å forsterke det antiheltinnelige perspektivet konkluderte jeg med at Pym, til tross for at hun er et barn, kanskje kunne fortelle noe om sin annerledeshet. På omslaget av boken *geiper* hun til sine potensielle lesere. Fanny, Hulda og Pym trer frem som pøbler på hver sin måte, men det er ikke sikkert alle tre er antiheltinner. Det er *den* hengemyren jeg velger å trekke dem ut i. Hva en antihelt eller antiheltinne egentlig kan sies å være vil jeg komme tilbake til. Først kan en slå fast en slags konsensus om at disse tre på ulike vis er *annerledes*. De er ikke nødvendigvis *forbilledlige*. Det er en bevegelse vekk fra noe og mot noe annet.

Anthony Giddens (1996) skriver at det moderne selvet er refleksivt og at man hele tiden må ta stilling til hvem man skal være. I en slik sammenheng må man finne seg selv, for å bruke et slitt begrep, eller sagt på en annen måte, finne ut av seg selv. Mye kvinnelitteratur, definert som ”litteratur skrevet av kvinner” (Bonnievie et al. 1977: 9) har tidligere skildret forsøk på å overskride særskilte rammer risset opp for kvinnen. Engelstad og Iversen antyder i *Et annet språk* at selvrealiseringsprosjektet, det å bli et subjekt, kan sies å være et strukturalistisk særtrekk ved mange kvinnelige forfatteres tekster (1977: 209). De fant ”forsøk på å bryte det herskende kulturelle mønsteret” (Engelstad & Iversen 1977: 209) i kritisk kvinnelitteratur, der kvinnen ofte er redusert til objekt. Hos antiheltinnene blir mange av de tradisjonelle grensene trådd over. Hva slags grenser er det snakk om denne gangen? Kvinner har vært rølpete og ville i litteraturen før. Kvinnen er flytende, har tradisjonen fortalt, katastrofal i sitt vesen, mannen en kulturell klippe, fast, et fjell, pennen, kvinnen er havet, skogen, vulkanen som gruslegger og ødelegger byen, kvinnen er kaos, mannen er orden. Fra

et slikt perspektiv er det enkelt å forestille seg en kvinne tre ut av en typisk heltinnekategori. Det er lett å tenke seg en antiheltinne som et eksempel på den katastrofale gestaltningen av Dionysos, slik blant annet Camille Paglia velger å lese kvinnens egentlige natur. Er antiheltinnen manglende fasthet bare en bekreftelse på kvinnens dionysiske natur eller leter hun fremdeles etter seg selv? Eller er det snakk om en mer eksistensialistisk mangel på fast grunn under føttene? Og kan fiktive, litterære figurer fra vår egen tid i det hele tatt peke utover fra sine egne papirsider og over i vår verden?

Alle de tre romanene *Skjul*, *Tredje person entall* og *Pym Pettersons mislykka familie* synliggjør et kvinnelig/jentelig perspektiv på allmennmenneskelige spørsmål. Og alle tre kan passe under den relativt romslige betegnelsen pøbel sett i lys av samtidens blikk. De blir trukket frem og holdt opp i været. I denne oppgaven ønsker jeg å finne det antiheltinnelige. De tre utvalgte er Fanny Frandsen, Hulda Kråkefjær og Pym Petterson. Ved å velge tre ulike karakterer utvides perspektivet for annerledeshet. Hva kan disse pøblene fortelle om den litterære kvinnens væren og vesen? Formålet med oppgaven er å undersøke hva en antiheltinne egentlig er og hva det innebærer å være en antiheltinne. Er antiheltinnen virkelig en *ny* litterær karakter? *Hva* er i så fall annerledes med antiheltinnens annerledeshet, og hvorfor trer hun frem først *nå*? Ved å analysere de pøbelaktige mønstrene til Pym, Fanny og Hulda ønsker jeg å finne ut hva deres annerledeshet dreier seg om og hvor den kommer fra. Pym får en kortfattet tekstanalyse som skal bidra til å speile det antiheltinnelige hos de to andre, mens Fanny og Hulda blir lagt under en psykoanalytisk lupe, der Fanny gjennomgår en grundigere undersøkelse enn Hulda. Videre vil jeg løfte det antiheltinnelige og studere det fra et grenseløst perspektiv. Det er som om Fanny og Hulda spør hva vi egentlig er. Det samme spørsmålet stiller jeg de tre utvalgte: Hvem er dere, egentlig? Fanny og Hulda er kvinner på kanten, ulike på hver sin måte, men de balanserer ved en grense der en lett faller utfor, noe en av dem også gjør. Jeg lurar på hva det er som driver dem mot kanten.

Teori og metode

Psykoanalytisk teori og strukturalistisk metode har gjerne til hensikt å grave dypere ned i materien og *finne* noe. Jeg har også *lett* etter et eller annet, jeg har bare ikke visst hva. Derfor er mye av det teoretiske utvalget blitt til mens veien er gått. Jeg har vært en litterær detektiv på jakt etter det essensielle ved de utvalgtes annerledeshet som kan avsløre hva som er annerledes med antiheltinnens annerledeshet. Underveis har det teoretiske landskapet utvidet seg til steder jeg ikke visste jeg at skulle. Fanny dro meg inn i sørgespillet og Walter Benjamins verden, og Huldas skam ledet meg til skamteorier. Fannys ironi gjorde det

nødvendig å vende blikket mot ironien. I det ironiske universet var det mye å velge blant, men for å begrense meg selv falt valget på D. C. Mueckes *The Compass of Irony* (1969), som dekket de fleste perspektivene som tredde frem i *Skjul*. I tillegg styres Fanny (ironisk nok) så å si av et indre, ironisk kompass. Samtidig var det noe grunnleggende, strukturalistisk ironisk ved både *Skjul* og *Tredje person entall* som jeg fikk grepet tak i ved å benytte Rakel Granaas' magisteravhandling *Ironi i narrativ diktning* (1980). Hun behandler et utvidet ironibegrep som knyttes til ironien i den litterære tekstens latente nivå, *tekstimmanent ironi*. I stedet for å spørre hva forfatteren mener, spør man hva teksten sier, eller: "hvilke meningskonstituerende muligheter rommer teksten?" (Granaas 1980: 88). Og ikke minst ga ironikeren selv, Søren Kierkegaard, nyttige bidrag ved å fange flere essensielle sider ved Fanny.

Puslespillet er blitt lagt fortløpende, der jeg ante lite eller ingenting om hva slags ulike brikker det helhetlige bildet ville være sammensatt av. Oppgavens forankring er psykoanalytisk, og utgangspunktet var bautaen Sigmund Freud. Han har tråkket stier for mange etterkommere som både har tatt til seg og tatt avstand fra flere av hans teorier. Jeg begynte der alt begynte og endte i all hovedsak hos André Green, Alice Miller og Julia Kristeva, hvis valg ble selvsagte da jeg var som dypest nede i romanene. Der nede fant jeg skam, narsissisme og melankoli, som er skygger av hverandre. Fannys og Huldas melankolske følelser førte meg inn i melankoliens ulike rom. Karin Johannisson ga en nyttig introduksjon og fremstilling av melankoli i *Melankolske rom. Om angst, lede og sårbarhet gjennom tidene* (2010), som i tillegg kunne by på svært relevante synsvinkler. Sammen med Kjersti Bales *Om melankoli* (1997), Julia Kristevas *Svart sol. Depresjon og melankoli* (1994), og Freuds "Sorg og melankoli" (2011a) ble melankolien grepet og forstått. De ulike teoriene blir presentert underveis.

Romanene har styrt hvilke veier jeg har gått. Min egen nysgjerrighet har gjort det utfordrende å holde seg til det antiheltinnelige, og jeg må derfor understreke at til dels spennende tematikk er blitt skjøvet tilside av antiheltinneperspektivet. I henhold til strukturalistisk metode har jeg tatt utgangspunkt i A. J. Greimas' *Strukturel semantik* fra 1966 og særlig Pil Dahlerups løsere tilnærming til strukturalismen i "Metoder för kvinnotextforskning" (1976). Strukturalismens nytteverdi i denne oppgaven har vært det *strukturelle*. Mønstre og strukturer er blitt avdekket og dannet grunnmur for søket etter det antiheltinnelige. Strukturalismen er blitt kritisert for å være reduserende, men i dette tilfellet har reduksjonen vært en nødvendighet. For all enkelthets skyld har jeg fjernet en del begreper som ikke har bidratt til å styrke oppgavens formål, samt utelatt aktantmodellen.

For å fange samtidsaspektet har jeg trukket inn Anthony Giddens, Christopher Lasch, Émile Durkheim og en del teoretiske vinklinger fra *Skam. Perspektiver på skam, ære og skamløshet i det moderne* (2001). Annerledesheten er i større grad belyst fra et psykoanalytisk samtidsperspektiv enn et feministisk perspektiv. Det er romanenes tematikk som i all hovedsak har avgjort dette. Det trer likevel frem spennende kvinneperspektiver gjennom bruken av blant andre Johannisson, Kristeva og Solheim. I tillegg blir selvsagt *antihelten* grundig utforsket og kartlagt i det følgende kapittelet.

Antihelten

Selv om den moderne antiheltinnen er et utforsket område, har flere studert antihelten og hans særtrekk, og jeg mener disse perspektivene er overførbare til hans hittil ukjente søster. Volum fire av *Studies in the literary imagination*, publisert av Georgia State University i 1976, forsøker å tilnærme seg antiheltens fødsel og forandring gjennom ti essays. Samlingen, som bærer tittelen *The Anti-Hero: His Emergence and Transformations*, understreker innledningsvis at begrepet antihelt er vanskelig å definere: "The reader who turns to this collection of essays in search of a slick, inclusive definition of the term 'anti-hero' will be disappointed and perhaps frustrated" (Furst & Wilson 1976: v). Essayene utvider snarere enn å redusere begrepet til noe entydig, og en av forfatterne setter til og med spørsmålstegn ved hvorvidt ikke den romantiske helten kan sies å være en antihelt.

I *Litteraturvitenskapelig leksikon* finner man følgende definisjon av antihelten: "litterær helt karakterisert ved negative egenskaper og kjennetegn; en hovedperson med kjennetegn som er de motsatte av de vi tradisjonelt forbinder med heltens" (Lothe, Refsum & Solberg: 1997: 16). Videre understrekes problemet med å definere antihelten når det ikke lenger er selvsagt hva helten er:

Litteraturhistorisk er begrepet antihelt blitt mindre entydig etter romantikken, noe som har sammenheng med at det er blitt mindre klart hva en 'helt' er. Denne tendensen gjelder særlig i romanen, der karakteriseringen gjerne er nyansert og der hovedpersonen (som en moderne ekvivalent til eposets helt) har både positive og negative egenskaper (Lothe, Refsum & Solberg 1997: 16).

Heltens natur blir derfor konstituerende for antihelten. I essayet "From hero to anti-hero" undersøker Rosette C. Lamont utviklingen fra helt til antihelt. Noen hevder helten ble oppfunnet av grekerne, andre at han kom tidligere. I oldtidens litteratur manifesterte helten og antihelten opposisjonene mellom det tragiske og det komiske, representert gjennom forskjellene i Illiaden og Odysseen av Homer (Lamont 1976: 13). Joseph Campbell mener at "Tragedy is the shattering of the forms of our attachment to the forms; comedy the wild and careless, inexhaustible joy of life invincible" (Lamont 1976: 13). Dermed blir ifølge Lamont Odyssevs litteraturens første antihelt ved at han rømmer fra en farlig situasjon, fremfor å konfrontere den. Odyssevs, "who escapes from the dangers of war by craft and, above all, a belief in survival, is the first anti-hero, a hero reborn without dying. The success of Odysseus is not self-destructive, as that of Achilles, or Oedipus; it is a comic success" (Lamont 1976: 13). Der helten tradisjonelt dør for en større sak, er antihelten karakterisert av manglende vilje til å true frem en forandring hos seg selv eller omgivelsene. De 'negative' egenskapene blir i

en slik sammenheng en slags feighet og latskap. Antiheltens fremvekst kan ses i takt med økt bevissthet om individet og en nedtonet jakt etter idealer:

As the racing motion of an ideal pursuit slows down, there emerges the figure of the anti-hero. The latter accepts life and the process of change instead of struggling against nature and his nature. If this seems to denote passivity, it is not negative, not death-bearing. There is of course a good measure of irony implicit in this objective way of seeing one's role in society – wisdom permeates the awareness of the dichotomy between the world of appearances, of illusions, and metaphysical reality – but also healthy humor. The latter results from the anti-hero's feeling that he is no different from any one else, that he shares the general human condition. Thus, he is a common man of comic, or tragicomic mode (Lamont 1976: 21).

Antihelten er altså nettopp ingen helt, men en vanlig person. Samtidig ilegges han et positivt aspekt ved å være mer realistisk enn den gudeliknende helt. Antihelten tar også avstand fra helt. Når han forfekter at veien til lykke kan gå utenom strevsomt arbeid:

He believes with Montaigne that virtue must not necessarily be sought on the narrow, stony, inclined goat path that leads to the summit of an arid mountain, but that it can be culled in a fertile, sunny meadow, while progressing along a grassy, shady, sweet-smelling country lane. Whether he is called Odysseus, Panurge, Pierre Bezukhov, Gogo and Didi, Béranger, his nobility comes from endurance, resignation, patient waiting, the ability to sustain hope, his strength from tenderness for man's vulnerability, and a respect for human life (Lamont 1976: 21).

I et slikt perspektiv trer antihelten frem som en litterær karakter preget av en passiv natur; en som har lyst til å ha det *behagelig*. Den manglende viljen til å kjempe kan forklare hvorfor antihelten vokste i etterkrigstiden: "In a society ruled by mass production, mass consumption and mass murder we no longer admire the heroic dreams of mad tyrants, Stalin, Hitler, the Ubus of our age" (Lamont 1976: 22). Sammen med innføringen av en mer personlig jeg-forteller ble det lagt en grobunn for økende antall antihelter: "The widespread use of the first person in fiction was not only a product of the new realism but an inspiration to use unheroic heroes who could 'confess' their amours, their escapades, their 'low,' even scandalous adventures" (Adams 1976: 37). Antihelten representerte i det hele tatt virkeligheten.

Det har vært en økning fra høye til lave protagonister i litteraturen; en viktig utvikling for romanen, og antihelten har i perioder vært en populær protagonist. Særlig den pittoreske sjangeren har gjerne en *uheroisk* helt, og da må en altså lenger tilbake enn Don Quixote for å finne antiheltens forgjengere, i følge Percy G. Adams i essayet "The anti-hero in eighteenth century fiction". Adams poengterer at de uheroiske syttenhundretallsfigurene går under en rekke ulike benevnelser, fra antihelt, til pøbel, til helt enkelt *non-hero*. En av karakterene han trekker frem er *the rake*, som står i nær relasjon til *the villain*; pøbelen. *The rake* var en av de vanligste figurene i syttenhundretallets fiksjon (Adams 1976: 39). Han eller hun forteller ofte sine egne historier og flere av dem kjennetegnes ved en skandaløs livsstil:

(...) a great many of them, along with dozens of their female relatives, carry their sex life to such an extreme, while confessing it for the pleasure or, they say, the edification of the reader, that the rake becomes a Scatalogical, or Scandalous, hero or heroine. The century is filled with its Fanny Hills, Lady Vanes, and Mrs. Villars in England and its Dom Bougres (1745), its 'Belle Allemande' (*ou Les Galanteries de Thérèse* [1745]) in France. And women writers were as scandalous as the men, with Mme d'Aulnoy late in the seventeenth century shipping her art across the Channel to Mrs. Manley and Mrs. Davys (Adams 1976: 40-41).

Adams antyder dermed at en nær slektning av antiheltinnen i det minste har vært tilstede siden syttenhundretallet, i form av å være en *rake*; en promiskuøs kvinne, selv om flertallet ble diktet frem av menn. Hun var ikke like passiv som antiheltene Lamont belyste, snarere grenseoverskridende og *vill*, i det hele tatt, en uheroisk heltinne.

En annen uheroisk karakter, som det for øvrig ikke var så mange av på syttenhundretallet, var den isolerte og fremmedgjorte antihelten. Et unntak er eksempelet Werther i *Unge Werthers lidelser* (1774) av Goethe.

Sentimental, psychotic, yet fascinating, young Werther is incapable of accepting the world or of being accepted by it; he is in love with love and with himself more than he is with Charlotte; he sheds tears over almost every letter he writes, either of happiness or of pain; and he commits suicide not so much to escape a world that does not understand him but to avoid coping with it (Adams 1976: 44).

Adams gjør rede for ulike antihelter og andre uheroiske figurer, og påpeker at syttenhundretallslitteraturens mange forskjellige typer indikerer en stor variasjon. Werthers lidelser viser én erfaring av å være menneske. Adams mener oppblomstringen av antihelter antagelig var et fremskritt. Helter og heltinner var ikke døde, men samfunnsutviklingen, med Descarte, Locke og Newton i spissen, gjorde at litteraturen krevde mer realistiske karakterer, og at leseren kanskje også ønsket en friere helt eller heltinne (Adams 1976: 49-50).

Spørsmålet, skriver Adams, er om syttenhundretallets 'antihelter' er forskjellige fra våre, og om vårt begrep i det hele tatt lar seg anvende på dem. "In one important respect the two groups are very alike – they are creations of, as well as victims or conquerors of, their society" (Adams 1976: 50). Adams setter altså antihelten i nær relasjon til samtiden. Men 70-tallets antihelter, som er den tiden Adams essay blir til i, vil ikke ta til seg lærdom på samme måte som 1700-tallets uheroiske helter; "at least until the last third of the eighteenth century, the protagonist who was often wayward, anti-social, or bad had to be cured or converted; today such an anti-hero may learn, but seldom is he made over" (Adams 1976: 50). Antihelten er med andre ord mye nærmere den passive tilstanden enn *the rakes* og *the villains*. Han aksepterer den han er og vil ikke kureres. Men hvor ble antiheltinnen av?

I essayet "The romantic hero, or is he an anti-hero?" vektlegger Lilian R. Furst selvironien som den avgjørende faktoren for hvorvidt man er en antihelt eller ikke.

Irony, (...) is the capacity “to establish a disconnection between the speaker and his interlocutor, or between the speaker and that which is being spoken about, or even between the speaker and himself.” It is particularly in this last sense of a disconnection between the speaker and himself that irony is, in my view, one of the acid tests of the anti-hero. (...) Often admittedly his self-mockery has the bitterest flavor; nonetheless its very presence denotes an ability to stand back from his own problems and to some extent at least to rise above them by seeing them from a point outside himself. Because of his dual vision the anti-hero is frequently a tragic-comic figure, envisaging with characteristic ambivalence the black humor as well as the pathos of his situation. He may in fact be the clown masking behind grotesque laughter his shattering perception of the abyss (Furst 1976: 63).

Antiheltens fremmedfølelse blir gestaltet gjennom selvironien, og det er selvironien den romantiske helten mangler. Men den romantiske helten foregriper antihelten med sin ekstreme selvbevissthet, desillusjonerte spørsmålsstilling, konfrontasjon med intetheten og i hele trenden med å avvike verdier og former (Furst 1976: 67). Ironien bidrar til at antihelten kan heve seg over det *tragiske*. Fra Fursts vinkel er selvironien antiheltens viktigste egenskap, sammen med avviklingen av rådende verdier. Furst hevder at reduksjonen fra helt til antihelt kan gi antihelten heroiske trekk. I forordet trekkes antiheltens virkelighetsnære fremtoning frem som en faktor for hans suksess; antihelten er lettere å identifisere seg med:

Typically the modern anti-hero is lovable, or at least appealing, partly because he is so human, so fallible and therefore does not make us face an ideal that is impossible to achieve. In this sense the anti-hero becomes, by implication, a reproach to us, as our past literature preserves a record of heroes who have in fact faced and achieved that ideal (Furst & Wilson 1976: ix).

Dette ble skrevet på 70-tallet. I *The Anti-hero in the American Novel. From Joseph Heller to Kurt Vonnegut* (2008) gjør David Simmons rede for 1960-tallets antihelter i amerikansk litteratur. Han setter antihelten i relasjon til en generell misnøye mot det amerikanske hegemoniet. Simmons ønsker å vise at det anti-heroiske kan sees som en del av opprøret i 60-tallets motkultur. Motkulturen, *the counterculture*, som den ble kalt av Theodore Roszak (Simmons 2008: ix), var en antistatlig bevegelse. I forlengelsen av denne fikk antihelten økt popularitet fordi han gjorde opprør mot etablerte ideologier. I boken analyseres 60-tallets antihelter og hvordan forfatterne av disse “criticize the value systems of society through the subversion of traditional heroic exemplars” (Simmons 2008: ix). Simmons trekker frem de tre mest heroiske figurene i amerikansk kultur: kapitalisten, cowboyen og Kristusfiguren. Antihelten kritiserer helten og rådende verdier; han har et *formål*: “In many cases, the desire to challenge and reevaluate aspects of society explains the use of the anti-heroic” (Simmons 2008: x). Slik får antihelten en viktig oppgave ved å formidle et budskap.

I latterliggjøringen av heltens idealer trer det frem et komisk aspekt. Og humoren kan være et særlig egnet middel til å vise gapet mellom det ideelle og reelle. Louis D. Rubin Jr. “suggests that central to all humor is the juxtaposition of an ideal with the reality of life”

(Simmons 2008: 4). Essensen i humor er en manglende harmoni. Humor er mer sentralt for amerikansk litteratur enn i andre land, hevder Simmons, og kan forklare hvorfor Amerika har så mange antihelter. Antihelten gjør så å si narr av helten: “There is no better embodiment of this conflict between ‘the ideal and the real’ than that which exists in a figure essentially directed toward foregrounding ‘the incongruity between mundane circumstance and heroic ideal’” (Simmons 2008: 4). Antihelten vender seg altså ofte vekk fra tradisjonelle idealer og viser at de blir stående i konflikt med det virkelige liv.

Alt opprør er bærer av verdier og derfor blir også antihelten bærer av visse verdier. Opprør er viktig for å oppnå sosial rettferdighet: “The anti-hero incorporates the Camusian proposition that revolt is of central importance in achieving social justice belying the notion that although man’s destiny may frequently be in question, man himself is not” (Simmons 2008: 9). I 60-tallets litteratur ser det ut til at antihelten blir en formidler av politiske budskap, og Simmons (2008: 11) vektlegger krigen som årsak til fraværet av tradisjonelle helter. Andre verdenskrig fikk folk til å revurdere rådende verdier og idealer, og ødela troen på det sterke individet. Der *Litteraturvitenskapelig leksikon* altså indikerer at det ikke er så tydelig hvem som er helter eller antihelter etter romantikken, forfekter Simmons, Lamont, Adams og Furst at antihelten har fått en oppblomstring, og at det kanskje er blitt færre helter.

Antihelten anno 1960 hadde en tendens til å ville rømme fra ekteskap og ansvar. Motkulturen var i stor grad hvit og mandig, og kvinner ble rett og slett ikke inkludert: “Women remained largely excluded from the decision-making processes of the counterculture just as they had been subjugated in the mainstream” (Simmons 2008: 17). Simmons skriver at “Such chauvinistic attitudes meant that although the counterculture sought to radicalize the novel, they did not, or would not, consider the radical power of presenting central female anti-heroic characters” (Simmons 2008: 17). Det kan med andre ord se ut til at antiheltinnens slektning ikke fikk delta i antiheltens utvikling. Syttenhundretallets promiskuøse kvinner ble ingen forløpere for en moderne antiheltinne. De forble uheroiske (eller heroiske) heltinner. Antiheltens rom ble i stedet et *utilgjengelig* rom for den kvinnelige litterære figuren.

60-tallets antihelter lekte med amerikanske arketyper ved å gi dem en uheroisk drakt. Opprør definerte perioden. Motkulturen underbygget sine meninger filosofisk gjennom Herbert Marcuses kritikk av det kapitalistiske hegemoniet. Han ønsket blant annet å få tilbake lystprinsippet: “In *Eros and Civilization* (1955) Marcuse calls for a return to the ‘pleasure principle’ that is denied by society; a cry seemingly heeded by the 1960s hippie movement” (Simmons 2008: 22). Dette kan sees i lys av antihelten som heller ville ha det behagelig og leve fremfor å lide og dø for en større sak, og kan også forklare hvorfor 60-tallets antihelter

rømmer fra det tradisjonelle ekteskapet. Helten er et *strevsomt* forbilde, *for* strevsomt, ser det ut til, for antihelten. Antiheltens optimisme og passivitet antyder at hans fremste mål er nytelse fremfor lidelse, slik ironien lar ham tre ut av tragedien. Både eldre og mer moderne antihelters motiver ser i det hele tatt ut til å være tuftet på et lystprinsipp.

Antihelten går i dialog med samfunnets konvensjoner og viser ved å parodierte helten at det er et gap mellom det ideelle og det reelle: “By reinvoking the archetypical, heroic figures of American culture, then subverting, parodying and reconfiguring them as anti-heroic, writers of the 1960s expose the gulf between the heroic ideal and its reality” (Simmons 2008: 148). Det er som om 60-tallets antihelt snur seg tilbake på jakt etter verdier som er sannere: “writers of the 1960s seek to reinvoke such forgotten or ignored values as an effective means to break through to a less ‘rational’ and therefore more ‘human’ truth” (Simmons 2008: 149). Antihelten blir i et slikt perspektiv en litterær figur på jakt etter virkelighet og velbehag. Han viser at helten er et urealistisk ideal å strekke seg etter.

Because of their incorporation of an ideology that rejects the rationality of the mainstream coupled with a subversion of its heroic figures, the anti-heroic novel of the 1960s often contains a deconstructive or metafictional element. By presenting us with anti-heroes that dialogize with specific heroic exemplars, writers expose the artificiality of these heroes effectively foregrounding them as fictions (Simmons 2008: 149).

60-tallets antihelt blir en som forsøker å skape nye verdier og mer reelle idealer for leseren: “By encouraging the reader to identify with the characters in the text, the 1960s novel and the anti-hero figures therein reflect Marcuse’s suggestion that art has the ability to challenge the monopoly (or reality principle) of established reality” (Simmons 2008: 149). Simmons ser 60-tallets antihelt som en slags marcusisk helt som forstår verdien av andre mennesker. Sentralt er det å finne selskap hos andre likesinnede: “The Marcusian process of the individual joining other like-minded individuals in order to construct a ‘beloved community’ that operates away from the mainstream of society is central to the anti-hero of the 1960s” (Simmons 2008: 152). Antihelten er ikke håpløs, men finner snarere håp i selve opprøret. Det er en revolusjonær optimisme disse antiheltene blir bærere av. Antihelten kan gjøre oss mer menneskelige. Slik biter sirkelen seg selv i halen, så å si, for antihelten tar form som en slags helt likevel. Dette påpeker også Lamont: “Paradoxically, the new hero is the anti-hero for he would hold our existence as a precious gift, and return us to ourselves, as whole as we were before, yet with the added knowledge that we need not be alone” (Lamont 1976: 22).

Til tross for den forholdsvis enkle definisjonen av antihelten i *Litteraturvitenskapelig leksikon*, der han er en litterær helt med negative egenskaper, blir det tydelig at antihelten er mer kompleks enn som så. Summen av essayene sirkler rundt en del samlende prinsipper.

Sammen med Simmons' analyser blir *lystprinsippet* etter mitt syn et av antiheltens fremste særtrekk. Og han drives av *egen* lyst, ikke andres. Den moderne antihelten ser i det hele tatt ut til å ville gjøre som han selv vil, fremfor å følge rådende verdier og idealer. Slik gjør han implisitt narr av den urealistiske heltens strev. For, som Lamont påpekte, dyd kan også finnes i en solvarm eng.

Unge Werthers lidelser

I *Melankolske rom* viser Karin Johannisson at den tradisjonelle antihelten kan ses i lys av melankoli. Den litterære karakteren Werther har særlig blitt et forbilde for melankolske antihelter. ”’Så glad jeg er!’ Slik innleder Werther sin fortelling i Goethes *Den unge Werthers lidelser* (1774), den moderne melankoliens første superhelt, i virkeligheten en antihelt” (Johannisson 2010: 119). Melankoli kan være en sykdom, følelse eller et stemningsleie, og Johannisson tar for seg melankolien som følelse. Hun gjør rede for ni ulike melankolske tilstander: tapet, likegyldigheten, sårbarheten, leden, skrekken, flukten, angsten, trettheten og bortkommenheten. Hun plasserer dem i en historisk sammenheng og viser i kapittelet om leden hvordan den tradisjonelle antihelten ofte er melankolsk. Hva er forbindelsen mellom melankolien og antihelten? Det handler kanskje først og fremst om å stå utenfor verden og være en outsider som bryter med konvensjonelle forventninger.

Werther flykter nettopp vekk fra verden og inn i seg selv. Han skriver brev til vennen Wilhelm og slik får vi kjennskap til hans ulike sinnsstemninger. Forelskelsen i den uoppnåelige Lotte holder melankolien gående og han tar til slutt livet av seg. Det er noe opprørsk ved det hele: ”Werther har forblitt inkarnasjonen av den opprørske selvdestruktive melankolien, en fortvilelse som stiller jeget utenfor samfunnets orden og driver utenforskapet til sin ytterste konsekvens: selvmord” (Johannisson 2010: 119). Den melankolske antiheltens grenseoverskridelser er hos Werther knyttet til en oppfattelse av tilværelsens meningsløshet, en tilstand som bærer navnet ennui. Ennui henger sammen med en eksistensiell problematikk: ”Nettopp dette er ennui: eksistensiell melankoli” (Johannisson 2010: 120). Gjennom Werther får man altså en sammenkobling mellom antihelten og samfunnet. Antiheltens negative egenskaper blir her å gå på akkord med samfunnets forventninger om suksess, en retning vekk fra borgerlige krav og mot et ønske om selvrealisering. Antihelten føler seg fastlåst og vil sprengte veggene som sperrer ham inne: ”Kjernen i hans sinnstilstand er klaustrofobisk ulyst over å være innesperret i en verden definert av borgerlig innskrenkethet. Verden som den er: verdiløs. Verden som den kunne vært: uoppnåelig” (Johannisson 2010: 122). I vakuumet mellom det meningsløse og det uoppnåelige finner lidelsen feste.

I et slikt perspektiv blir antihelten bærer av en samfunnskritikk, og det er denne kritikken Johannisson tilskriver Werthers samtidige suksess og begeistring: ”Kraften lå i Werthers samfunnskritikk, i hans forventninger om selvrealisering, i hans desperate forsøk på å finne alternativ i musikk, poesi, natur og forelskelse, og i motet til å begå selvmord når han ikke lyktes med det han hadde satt seg fore” (Johannisson 2010: 123). Man kan altså si at antihelten forfekter retten til å være seg selv med sin annerledeshet, fremfor å måtte gå i allerede opprissede fotspor. Den opprissede stien er uten mening og fører til ennuiens særegne karakteristikk; en følelse av kjedsomhet.

Ennui (av ’s’ ennuyer’, kjede seg) er altså en følelse for de unge, for elitene og for mennene. Tilstanden tilbyr et eget mentalt rom for opprørerne, tenkerne, kunstnerne, alle slags outsiders. Den blir en av modernitetens helt sentrale melankoliformer fordi den tar utgangspunkt i ideen om selvrealisering, og nekter å klamre seg fast til konvensjonelle livsstiler (Johannisson 2010: 124).

Antihelten blir følgelig en som kan inspirere, slik Werther gjorde. Han kan åpne verden og skape større rom, og melankolien gir i seg selv et *eget* rom. Men for å komme hit forutsettes en viss grad av privilegium. Melankolien tilhører de mette og den tilhører mennene.

Werther er modell for en rekke melankolske antihelter som hevder nettopp dette: metthet øker tomhetsfølelsen. Men ennui er også en tilstand av luksus, en luksuriøs tilstand. Den er et klassemerke for det eksepsjonelle individet. Oppgjøret med innestengtheten i borgerlige konvensjonelle salonger, kan bare tas av de privilegerte. Den legitimerer eksesser i det indre liv, orgier i selvbekreftelse. Det er nettopp dette som gjør den så fristende: flukten inn i sine egne indre rom, til fantasiene, dagdrømmene, luftslovene, de søte minnene, illusjonene (Johannisson 2010: 127-128).

Melankolien tilbyr altså en særegen form for nytelse. Satt i sammenheng med kvinnen, fremhever Johannisson, for eksempel Emma Boveri, blir melankolien destruktiv, hos mannen en kilde til eksepsjonell individualisme. Mennene ønsker noe annet enn det allerede fastlagte. Fra denne vinkelen kan melankolien leses med et positivt fortegn hos mannen, negativt hos kvinnen. Dette kan forklares med kravene samtiden satte til menn. Tempoet ble skrudd opp og det ble forventet at man skulle kaste seg på karrieretoget og bli sittende til endestasjonen. Karrierejaget skapte i følge Johannisson en ny mannstype som likevel valgte å hoppe av toget:

De karrieremuligheter som sto til rådighet for menn fra de øvre samfunnsklassene var forretningsvirksomhet, finansverdenens kronisk oppdrevne tempo eller embetsverkenes og universitetenes stive hierarkier, og derimellom et inneklemt kunstnerideal. Det er som om en ny mannstype oppstår i rommet mellom alle disse kravene, en mann uten egenskaper. Han er defensiv og passiv, tvangsmessig selvdissekerende, låst i innestengte følelser og av berøringsskrek, man kan med sin avsky for sentimentalitet framstå som en opphøyd sannsiger (Johannisson 2010: 138).

Melankolikeren tar i det hele tatt et oppgjør med samfunnets krav og velger å tre vekk fra en masse som overveiende beveger seg i samme retning. Han motsetter seg tempoet, er passiv og *vil ikke*. Johannisson påpeker innledningsvis at melankoli dukker opp i ulike sammenheng:

”Først og fremst som benevnelse på en følelse og en sinnstilstand. Men også som navn på det å stå utenfor, eller på en spesiell form for kollektivt minne, eller på en desillusjonert moderne identitet, eller kanskje på en apokalyptisk undergangsstemning” (Johannisson 2010: 11). Melankolien er på ingen måte fjernet som følelse, selv om mer moderne diagnoser har overtatt de ulike benevnelsene. I begynnelsen av 2000-tallet deltok Johannisson på en utstilling av melankoli i kunsten som tiltrakk tusenvis av tilskuere. ”Men hva er det som treffer en? Er ikke melankoli et motbilde til de egenskaper det moderne jeget forventes å ha, som styrke og helse, kontroll, entusiasme og nåfølelse?” (Johannisson 2010: 11). Det er nettopp å bryte med samfunnets konvensjoner antihelten gjør. I denne oppgaven fjerner de litterære karakterene Pym, Fanny og Hulda seg fra idealer om kontroll, god helse og styrke. Den melankolske antihelten er på samme måte outsideren som beveger seg på tvers av det forventede.

Pym Petterson

Et ferskt eksempel på en litterær karakter som har fått benevnelsen antiheltinne er Pym Petterson. ”Første bok i ny humorserie om antiheltinnen Pym Petterson, 11 år, og hennes mislykka liv” (Linde 2012) skriver forlaget i baksideteksten til barneboken *Pym Pettersons mislykka familie* av Heidi Linde, den første av så langt tre bøker om Pym. Pym Petterson viser en mer moderne antihelt, eller enda mer presist, en moderne antiheltinne. Men hva er det med Pym som gjør at hun faller innenfor kategorien antiheltinne og ikke heltinne?

Familien Petterson består av mamma og pappa Petterson, tvillingene Sanna og Sigmund på tretten og jeg-fortelleren Pym. Romanen åpner med en idé Pym lærer annonserer for klassen: ”Alt starta den dagen læreren vår Hilde fortalte at hun hadde fått en helt *strålende* idé” (Linde 2012: 7) forteller Pym. Hilde ber elevene skrive en sann fortelling om familien sin. Hver fortelling skal leses høyt og henges på klasseromsveggen. Gjennom romanen får vi gjengitt noen av fortellingene, den ene flottere enn den andre, flettet sammen med skildringer av den kaotiske tilværelsen i Pettersonfamilien. Den selvutleverende jeg-fortelleren tegner en tydelig kontrast mellom de andre elevenes innholdsrike liv, og hennes egen langt mer ordinære hverdag, preget av småkrangler, ferdigpizza og rot. Ikke som familien til Julia, der alt er rent og pent. Pym skjønner tidlig at hun ikke vil fortelle det som det er. Hun vil mye heller pynte på sannheten, og hun sier til klassevennene at hun har den beste fortellingen. I jakten på en spennende historie havner hun i trøbbel. Hun stjeler smykket til Sanna som bevis på at oldefaren var den tredje mannen på månen og hun dikter opp en historie som forteller at Sanna er adoptert fra Kina. Sanna og Pym er ikke akkurat bestevenninner, sånn som Julia og

søsteren Cecilie. Men klassen rekker aldri å høre de oppdiktete fortellingene fordi Pym løgner blir avslørt av læreren. Tilslutt er hun den eneste som ikke har lest høyt, og Hilde foreslår at hun skal skrive det som skjer i løpet av en dag. Etter mange alternative ideer om ting hun kan finne på å fortelle, ender hun altså likevel opp med å skissere den nakne sannhet, som til hennes store overraskelse blir mottatt med applaus og latter. Klassen synes historien hennes er *morsom*. Romanen ender med sommeravslutningen, der de kommer for sent og må ta med bensinstasjonsboller. De andre familiene kommer tidsnok og har med seg flotte kaker laget fra bunnen. Men det er greit, syntes Pym.

Gjennom en handlingsanalyse kan man finne den underliggende prosjektrelasjonen, det vil si, relasjonen som utspilles mellom subjektet og objektet. Denne relasjonen er gjerne det som får i gang fortellingen: ”Det igångsättande för varje handlingsförlopp är således en person (eller en personliknande storhet), handlingens *subjekt*, som när en önskan om att få eller bli något: handlingens *objekt* (som kan vara konkret eller abstrakt)” (Dahlerup 1976: 170). Jeg spør på liknende måte, noe løsrevet fra en stram strukturalistisk analyse, hva subjektets *mål* er. Pym er det handlende subjektet der målet er å skrive en fortelling om familien. I utgangspunktet er ikke målet ønsket. Det er altså et trykk utenfra som hovedpersonen motsetter seg. Det er ikke *hennes* idé og hun forsøker å snike seg unna oppgaven: ”- Ville det ikke være bedre om en oppgave om for eksempel verdensrommet? foreslo jeg. - Du skrev om verdensrommet forrige gang, Pym, sa Hilde. - Nå vet jeg det! ropte jeg. - En historie om forbløffende fakta!” (Linde 2012: 8). Det igangsettende for romanen er at hun blir satt til å gjøre noe hun ikke har lyst til å gjøre. Hun fortsetter å snike seg unna gjennom romanen ved å velge fiksjon fremfor fakta, til tross for at hun ellers er så glad i fakta og stadig strør om seg med kunnskap. Grunnlaget for å skrive en oppsiktsvekkende fortelling legger hun selv. Etter venninnen Sofies fremføring sier Pym i skolegården at de andre bør glede seg til fortelling hennes, det blir brutalt: ”- Brutalt? sa Bashar. - Hvordan brutalt? - Det blir i hvert fall skikkelig spennende! sa jeg. - Og morsomt og litt trist” (Linde 2012: 21). Slik legges listen høyt, og prosjektet vris mot å det å skulle finne en *spennende* historie. Problemet er at den skal handle om familien, som i Pym's øyne *ikke* er spennende. Med andre ord blir hun nødt til å bryte med kravet om sannhet. ”Kanskje sitter du akkurat nå og lurar på hvorfor jeg ikke har lyst til å skrive en sann og ekte historie om min egen familie” (Linde 2012: 22), sier Pym henvendt til leseren. Den manglende lysten forklares med den håpløse familien hun er en del av: ”Familien min var rett og slett helt ubrukelig. Totalt mislykka. Og akkurat *det* var vel ikke noe man burde skrive en historie om, vel?” (Linde 2012: 31). Løftet om en spennende fortelling kolliderer med virkeligheten. Prosjektet får dermed en dobbelt karakter:

For det første forsøker hun å *unngå* oppgaven slik den egentlig er, for det andre forsøker hun å dikte opp en forbløffende historie. Begge prosjektene mislykkes. Samtidig lykkes hun i å fortelle en sann historie, slik Hilde ønsket, som også vekker begeistring hos klassevennene, slik hun selv ønsket. Her trer det frem en ironi: Hun lykkes ikke slik hun *selv* planla, men lykkes i form av å gjøre det hun hele tiden har forsøkt å unngå. I og med at hun på sett og vis kan sies å lykkes på et plan hun selv ikke hadde tenkt seg, blir hun stående som sin egen motstander ved å motsette seg å fortelle det hun ender opp med å fortelle. Det at hun likevel ender opp med sannheten skyldes først og fremst at hun ikke lenger har flere kort igjen på hånden. Hvis hun ikke skriver, blir det kanskje ingen sommerferie på henne: ”I hvert fall ville jeg ikke få ferie før jeg hadde klart å skrive denne idiotiske oppgaven” (Linde 2012: 144). Pym er altså preget av motvillighet gjennom hele romanen.

I romanen er det bevegelser mellom ro og uro, sannhet og fiksjon, mislykkethet og vellykkethet. En tematikk som speiler det antiheltinnelige, er opposisjonen mellom det mislykkede og det vellykkede. Pettersonfamilien og Pym stilles opp som en motsetning til Julia og hennes familie. Når Pym motvillig blir med moren på handletur for å finne en kjole, ser hun bort på moren sin: ”Det var mens vi sto i rulletrappa at jeg oppdaga at mamma hadde på seg to forskjellige sko” (Linde 2012: 51). Resten av moren er like preget av det uperfekte: ”Jeg flytta blikket fra mammas sko og opp til ansiktet hennes. Håret lå flatt på den ene siden av hodet og sto bustete utover på den andre siden. Under øynene hadde hun lyseblå skygger” (Linde 2012: 51). Julia og hennes familie er derimot langt mer velfriserte og harmoniske, og Pym beskriver forskjellene mellom dem på en treffende måte: ”Jeg kikket bort på Julia og Cecilie og på de velkleddede foreldrene deres. Og jeg tenkte at de kanskje var som den perfekte middagen: indrefilet med nyplukka sopp. Vi, derimot, var mer som en ferdigpizza. Men akkurat da kjentes det faktisk helt greit” (Linde 2012: 176). Antihelten er gjerne bærer av negative egenskaper. Innenfor romanens univers bryter Pym og familien med det som fremstilles som det perfekte, og Pym bryter også med det man kan kalle gode egenskaper.

Pym både lyver og skryter av seg selv. Når Sofia spør om hun husker noe fra hun var baby, svarer hun: ”- Ja, sa jeg. - Jeg husker alt. De andre begynte å le. - Gleder meg til å høre historien *din*, Pym, sa Lukas. - Det bør du! sa jeg” (Linde 2012: 20-21). Tendensen til å legge til og trekke fra gjør at hun ikke blir en gjennomført troverdig forteller, og mangelen på troverdighet kan igjen sies å styrke hennes rolle som antiheltinne, fordi det blir et negativt trekk i seg selv. Ironisk nok er Pym veldig glad i fakta, selv om hun stadig tyr til fiksjon. Og det er blant annet dette som bidrar til romanens komikk; overdrivelsene fører til at hun kanskje er mer selvutleverende og ærlig enn hun er klar over. Når hun skal lese teksten høyt

for klassen, deler hun tankene sine med leseren: ”Aldri hadde jeg vært så nervøs. Magen kjentes urolig og oppblåst og helt enormt stor. Hvor mye luft er det egentlig mulig å ha inni en mage? tenkte jeg. Hvis jeg feis nå, kom det neppe til å bli noe igjen av verken dette klasserommet eller denne skolen” (Linde 2012: 165).

Pyms motvilje og hennes overraskelse over den positive reaksjonen hun får fra klassen, kan ses i lys av hennes tendens til overdrivelser. Hun hevder familien er mislykket og uegnet som materiale for oppgaven, selv om de fremstår som ganske normale. Gjenkjennelsen til egne familier er kanskje noe av det som får klassen til å le av fortellingen. Hele Pyms personlighet er preget av overdrivelser. Fantasien hennes er ofte kilden til overdrivelsene, som når hun gjetter hva elevene tenker idet hun skal i gang med å lese høyt: ”Kort sagt ville alle disse jentene og gutta som satt foran meg nå gjøre *absolutt alt annet* enn å sitte her, i et varmt klasserom og høre på meg. Det var ikke særlig oppmuntrende å tenke på, men det var i hvert fall sant” (Linde 2012: 166). Hvor sant det egentlig er, kan diskuteres, men det er hvertfall Pyms oppfattelse av hva som er sant. Hun har en sterk forestillingsevne som krydrer livet hennes på godt og vondt. Fantasien har i det hele tatt likhetstrekk til den melankolske antiheltens indre eksesser, der en flykter fra verden ved å flykte inn i seg selv. Den dramatiske personligheten kan kaste lys over hvorfor en vanlig fortelling om familien ikke er bra nok, det skal være *spektakulært*; ”En vanvittig historie om familien vår som var så drøy at den knapt tålte dagens lys. Det ville garantert gjøre suksess i klasserommet!” (Linde 2012: 69). På mange måter har hun uforholdsmessig høye ambisjoner om hvilke reaksjoner fortellingen hennes skal vekke: ”*Kom igjen, Pym!* ville de tenke. *Les fortære! Les mer! Vi skjelver av spenning!*” (Linde 2012: 83). Pym mangler et snev av selvinnsikt som sammen med den velutviklede fantasien kan sies å underbygge hennes rolle som antiheltinne. Hun sprenger grenser og utvider perspektiver fremfor å holde seg innenfor rammene, slik Julia gjør.

Pym søker stadig mot en ro, mens familien representerer kaos. Romanen åpner med at Pym ikke får den freden hun var forberedt på: ”Det var en norsktime i slutten av mai, og for å være ærlig hadde jeg sett for meg en time der jeg kunne følge akkurat *passe* med. Kanskje kikke litt ut av vinduet og tenke på sommer og London-ferien jeg snart skulle på mens Hilde snakka om for eksempel verb” (Linde 2012: 7). Hun blir stående som en kontrast til den langt flinkere Julia. Pym har ingen ambisjoner om å være *flink*, men drives snarere av *lyst*. Oppgaven de får servert skaper entusiasme hos de andre, men ikke hos Pym: ”Det begynte å bråke oppi hodet, som om ti tusen knøttsmå legobiler hadde begynt å kjøre rundt der inne, alle i hver sin retning” (Linde 2012: 12). Uroen kan ses i lys av den mislykkede familien hun er en del av og ikke ønsker å skrive om. Det kan derfor se ut til at Pym forsøk på å pynte på

sannheten bunner i et ønske om en mer harmonisk tilværelse, eller å være mer som andre. Hun skildrer en av middagene som en langt fra harmonisk situasjon: ”Jeg hadde knust to glass da jeg dekket bordet, men det var ikke med vilje. Sanna hadde sparket til Sigmund fordi han erta henne, og *det* var absolutt med vilje. Og mamma hadde slått knyttneven i bordet og ropt at hvis vi ikke straks kom til ro, kunne vi bare glemme den Londonturen” (Linde 2012: 25). Stort sett er Pym den rolige som betrakter søsknernes raseriutbrudd, og hun er den som ønsker at de skal ha det hyggelig: ”- Nå skal vi *kose oss*, sa jeg og trakk stolen ut fra bordet, og uten å lage så mye som et pip” (Linde 2012: 26). Slik legger hun seg tett opptil antiheltens ønske om velbehag. Likevel har Pym en grunnleggende uro i seg som særlig ses i tekstens mange digresjoner og overdrivelser. Tankene hennes hopper hele tiden frem og tilbake, vekk fra saken og over til noe annet. Det at hun faller til ro med familien kan derfor tolkes som at hun også faller til ro med seg selv som annerledes enn de andre i klassen. Slutten fører ikke til endring, men aksept. Kaoset er der fremdeles og harmonien søkes heller i en erkjennelse av den kaotiske virkeligheten. Romanen legger ikke opp til at Pym skal endre seg på noe som helst vis, verken når det gjelder lyving eller overdrivelser.

Opposisjonen mellom det mislykkede og det vellykkede, tyder på at Pym og familien hennes bryter med visse konvensjoner, særlig representert gjennom Julia. Slik likner Werther og Pym til en viss grad på hverandre. Begge går vekk fra det forventede, men på forskjellige måter. Der Werther føler at konvensjonene hindrer fri utfoldelse, har allerede Pym denne friheten. Men friheten er kanskje mindre fri enn den gir uttrykk for dersom man tolker Pym uro som et uttrykk for følelsen av å skille seg ut. Hun får lov til å gjøre som hun vil, men når de andre likevel gjør mye av det samme, blir annerledesheten synliggjort og skaper en uro over å ikke bli akseptert. Det Pym kommuniserer er på sett og vis at verden, til tross for at den er tilsynelatende fri, fremdeles er tuftet på en del konvensjoner, at det finnes riktig og det finnes feil. Pym blir fremstilt som feil, Julia som riktig. Det blir altså et behov for outsideren å forfekte et alternativ til det normale. Og Pym er privilegert nok til å kunne gjøre det. Pym selvrealisering i romanen kan sies å handle om friheten til å være mislykket uten å bli avvist. Hun gjør hele tiden det motsatte av de andre i romanen, men viser gjennom behovet for å fortelle noe spektakulært at hun ønsker applaus. Det at hun får applaus ved å vise den nakne sannhet tyder på at hun kan fortsette å være den antiheltinnen hun er. Hun bryter med Julias perfeksjonisme og blir likevel akseptert. Det som særlig tyder på at Pym er en ekte antiheltinne, er at hun i tillegg ikke forfekter dette prosjektet bevisst, slik en heltinne kunne ha gjort, som en slags kamp som skal vinnes, men så å si nærmest slumper til å bli bærer av visse verdier som blir stående i kontrast til kravet om det perfekte.

Skjul

Romanen *Skjul* (2009) av Trisse Gejl har en kvinnelig førstepersonsforteller som idet historien starter har dratt tilbake til barndomshjemmet, Hedehuset, i Fjerritslev. Fanny Frandsen forteller at det var en impuls å dra tilbake, for å være i fred og for å arbeide, men vi får etter hvert vite at hun også har forlatt København fordi hun har en anmeldelse hengende over seg. Der har hun jobbet som historielærer og innledet et forhold til en av elevene sine, 17 år gamle Jannik. Handlingen strekker seg over noen uker og begynner og slutter foran Hedehuset. Fanny drikker og røyker og får ikke den freden hun ønsker. Hun blir oppsøkt av minner som blandes sammen med en jevn whiskyrus, detaljerte analepser danner fragmenterte bilder av en barndom med alenemoren Helen og den rebelske halvsøsteren Hope. De veksler mellom å bo i en leilighet i København og i det mer landlige Hedehuset, og Fanny og Hope må i perioder klare seg selv, utstyrt med haglgevær. Faren til Fanny, Anker, er gammel og dør da Fanny er 10 år gammel. Helen nekter å gi avkall på livet sitt bare fordi hun har fått barn, og Hope er mye sint. Derfor blir den stille og snille Fanny 'den gode Frandsen'. Men Fanny blir også forstyrret av virkeligheten. Hun oppsøkes av naboer, Jannik og den 13 år gamle sønnen Bob Anker som kommer på et tre ukers ferieopphold fra Tyskland etter at Fanny ringte X, eksmannen, i fylla og sa hun savnet sønnen, noe hun angret på. Bob bor hos faren og stemoren 'Gretchen' fordi Fanny tidligere reiste mye i jobben og i en periode bodde i Sverige sammen med Pär. Hun ser ikke særlig frem til besøket og kunne ønske det fulgte med en bruksanvisning. Det tegnes i det hele tatt et portrett av en kvinne som helst vil være i fred.

Romanen har et innledende sitat av Hope, og det er spunnet en spenning omkring henne som driver fortellingen fremover. Hun forsvant på Svalbard og etterlot en dagbok der det blant annet står skrevet med store bokstaver at tilpasning og resignasjon er den største kunsten i Arktis. Hope hjemsøker Fanny stadig mer i takt med mystiske lyder fra låven. Fanny blir overbevist om at det virkelig er noen der, og utstyrt med haglgeværet går hun for å undersøke saken. Det *er* noen i låven. Bobs kjæreste, et avvist asylbarn, holdes skjult av naboene, og Fanny ender med å skyte henne i leggen og tar endelig en beslutning.

Å gå i skjul

Idet handlingen tar til sitter jeget i fortellingen under taket i skjul av regnet: "Det var en impuls at tage tilbage hertil. En regression. En idé om et sted, man kan være i fred, men for længst har forladt" (Gejl 2009: 7). Det uttalte ønsket om fred stiller Fanny i posisjonen som

subjekt. Det er hennes idé og handling som har brakt henne til Hedehuset, og utgangssituasjonen bærer preg av en valgt situasjon. Fanny forteller først at hun dro til Hedehuset for å få være i fred, men flytter fokuset like etter mot et mer konkret prosjekt. Likevel pakkes det inn i en slags dunkel tvetydighet ved at hovedpersonen selv ikke ser ut til å tro på det: ”Jeg er her for at arbejde, siger jeg til mig selv. Alle mine papirer og noter ligger i en papkasse på gulvet, se selv. De skal sorteres” (Gejl 2009: 17). Fanny har en tendens til å holde tilbake informasjon slik at man først et stykke ut i fortellingen får en konkretisering av *hvorfor* de skal sorteres: ”Jeg er her for at researche på min bog om de sidste tyve års europæiske historie begyndende med murens fald. Den ultimative undervisningsbog om den nyere historie, gymnasieelevernes egen levetid, er simpelthen ikke skrevet endnu. Det er mig, der skriver den” (Gejl 2009: 52). Den stadige gjentakelsen av hvorfor hun er der skaper en usikkerhet når det gjelder hva subjektets streben egentlig rettes mot. Ønsket om å være i fred trer tydeligst frem og gjentas ved flere anledninger, spesielt når hun blir konfrontert med inntrengere som står i fare for å forstyrre. Jeg velger derfor å tolke freden og boken som to ulike målsetninger. De står ikke nødvendigvis i motsetning til hverandre, men spørsmålsteget ved jegets troverdighet gjør det likevel nødvendig å holde dem adskilt.

Fanny tilstår også en annen mulig årsak til tilbaketrekningen til Hedehuset: ”Jeg har en politisag hængende over hovedet, og uden ren straffeattest får jeg aldrig igen et job som underviser. Måske endda aldrig i det offentlige” (Gejl 2009: 24-25). Fanny unnlater å forklare nærmere hvorfor hun har en politisak hengende over hodet, men man skjønner at hun faktisk ikke har noen jobb. Og et stykke ut i fortellingen røpes en helt annen plan enn å sortere papirer og skrive bok: ”Plan A er gået i vasken. At tage tilbage om et par uger og fortsætte, som om intet var hændt. Plan B?” (Gejl 2009: 84). Her setter hun øvrige uttalte mål under tvil. Det virker snarere som om hun har stukket av og *mangler* en plan. Erindringen av en samtale med venninnen Jonna før hun forlot København, bringer en noe nærmere Fannys retning, eller mangel på retning. ”Måske er det tid til at komme videre. Og lige dér, da jeg sagde det, mente jeg det. Jeg mener det stadig. Tid til at komme videre. Eller komme tilbage. Skal bare finde ud af hvorhen” (Gejl 2009: 91). Hun hevder at hun vil *tilbake*, slik hun antydte i romanens første avsnitt, der hun kalte sin egen situasjon for en *regresjon*. Det er nettopp vende tilbake Fanny gjør, til barndommens verden, mettet med minner. Men hun vil også *videre*. Samtidig er det en faktor hun trekker frem som en forutsetning for regresjonen, nemlig *tiden*. Men hvor skal hun? Det er en søkende uro over Fanny. ”Nogle ganger spekulerer jeg på, om min retning allerede forsvandt, da Anker døde. Om jeg havde en fornemmelse af, hvor jeg var på vej hen,

så lenge han levede. Derefter forsvandt min ro” (Gejl 2009: 47) sier hun. Hun har ingen retning og det å finne en blir et mål i seg selv.

Mangelen på retning kan videre ses i relasjon til Fannys problemer med å ta beslutninger, eller omvendt. ”Jeg er klar over, at jeg er nødt til at begynde at tage beslutninger” (Gejl 2009: 87) sier hun. Problemet hennes ser ut til å være at hun stadig *tar* beslutninger, men at de kanskje ikke er så gode, som for eksempel Plan A. Hun *beslutter* jo, å legge en plan: ”Jeg kravler ned ad stigen og beslutter at lægge en plan. Jeg kan ikke bare sitte her og vente på, at andre gør det for mig” (Gejl 2009: 24). Det blir nærliggende å tenke at planen hun refererer til må være den senere nevnte plan A. Det er likevel ikke plan A hun nevner i denne sammenheng, men noe langt større: ”Det kan være, tiden er inde til at tage en af de store beslutninger. Uddannelseskonsulent i Zimbabwe” (Gejl 2009: 25). En så stor beslutning ligger et godt stykke unna den ellers nøkterne sorteringen av papirer. Og det faktum at hun ikke vil få jobb som lærer, men nevner utdanningskonsulent som et alternativ, får et ironisk preg. Hun spøker det nærmest vekk, og man får jo også vite, at planen hun legger er å late som ingenting. Den tidligere nevnte tiden vektlegges som årsak til hvorfor hun ikke får tatt beslutninger: ”Det er, fordi der er så få pauser som denne” (Gejl 2009: 117). Tiden trer frem som en ønsket mangelvare. ”Sådan vil jeg gerne findes. Med en bog i skødet, nedsunket i tid. Også jeg har et liv” (Gejl 2009: 117) tenker hun. Behovet for pauser gjentas i flere sammenhenger, også når hun reflekterer over hvorvidt hun kommer til å savne Svend, rektoren på skolen, som hun har hatt et forhold til. Det er *pausen* hun vil savne. Tiden og pausen er noe hun trenger og blir enda et mål hun søker seg mot.

Den retningen Fanny tydeligst forsøker å gå er bakover i tid, mot Hope. Hvis man går romanen etter sømmene, er det en snikende søken etter søsteren Hope som nærmest trer frem som en ubevisst lengsel. ”Jeg skulle ikke være taget herop. Det minder mig om alt det, jeg ikke har mere,” (Gejl 2009: 30), sier Fanny, ”Ikke at det var nogen særlig barndom, men der var stadig håb. Der var drømme. Der var en forestilling om, at livet havde mere end dette at byde på. Jeg vil tilbage dertil” (Gejl 2009: 30). Ordet *håb* stammer fra det nedertyske *hope* som er søsterens navn. Etter et besøk av de pågående naboene drikker Fanny seg full og fortviler: ”Jeg har ingenting, snøfter jeg. Eller griner. Det er vist en blanding. Det har taget mig nogle år, men *nu*. Nu er det lykkedes, og som en anden brevdue, en brevkrage, er jeg vendt tilbage til dér, hvor jeg var, før jeg nogensinde havde noget. Jo. Jeg havde Hope” (Gejl 2009: 86). Og like etter påkalles søsteren: ”Hope! råber jeg, så højt jeg kan” (Gejl 2009: 87). Hope og håpet får en felles forankring i barndommen, som hun ønsker å vende tilbake til, i tråd med regresjonen. At Fanny må tilbake for å komme videre, kan ha med Hope å gjøre. I

barndommen var det alltid Fanny som ble sendt ut for å finne henne: ”Før eller siden fandt jeg hende altid” (Gejl 2009: 268). Det er derfor Fanny drar til Svalbard for annen gang, etter Hopes forsvinning. Problemet er at det var en manglende årsak til forsvinningen. Fanny klarte ikke å finne henne. Derfor blir det å finne Hope, eller håpet, enda et mål.

Den problematiske jeg-fortellerens troverdighet trer frem som en utfordring når det gjelder å finne subjektets prosjekt fordi Fanny formulerer forskjellige ønsker. Hva forteller de uttalte målene om subjektet? De ulike årsakene for tilbaketrekningen viser både jegets vakling i forhold til mål for oppholdet samt en stadig tilbakeholdelse av informasjon. Fanny er en lur forteller som serverer sannheten, eller det som skal likne sannheten, i små slumpliknende drypp, blandet med whisky, som kanskje ikke er å betrakte som noe sannhetsserum. I tillegg bærer noen av de uttalte ønskene preg av en viss tilfeldighet. Fannys ironi kaster et interessant lys over det antiheltinnelige ved henne. I følge A. J. Greimas er objektet ”repräsentanten for det ønskede gode, for den ledende værdi” (1974: 282). Hos Fanny bidrar ironien til å undergrave målenes funksjon som representanter for verdier. Siden det å bli utdanningskonsulent ville tydet på en voldsom mangel på selvinnsikt dersom det var ment alvorlig, blir også bokprosjektet vanskeligere å ta alvorlig. Fanny skaper snarere en motvilje mot å bli tatt alvorlig, og det er vanskelig å henge med i hva hun vil som et resultat av mye ironi, whisky og vakling. *Famlingen* blir det mest karakteristiske. ”Nogle gange er stilheden enerverende. Så aner jeg ikke, hvad jeg vil. Stilhed, ikke stilhed. Han har brudt min koncentration. Min rytme” (Gejl 2009: 82), tenker hun etter et besøk av naboen og avslører ambivalensen. Spørsmålsteget som følger plan B er en treffende karakteristikk av usikkerheten ved Fannys verdigrunnlag. På et manifest plan ser verdiene ut til å *mangle*.

I *The Compass of Irony* (1969) gir D. C. Muecke en definisjon av ironi som jeg finner nyttig i relasjon til ironien i *Skjul*. Muecke vektlegger tre essensielle elementer som formelle krav: ”In the first place irony is a double-layered or two-storey phenomenon” (Muecke 1969: 19); ”In the second place there is always some kind of opposition between the two levels, an opposition that may take the form of contradiction, incongruity, or incompatibility” (Muecke 1969: 19-20). Et slikt motstridende og todelt lag oppstår mellom det Fanny *uttaler* at hun ønsker, og hva det *ser ut til* at hun ønsker gjennom handlinger, samt mellom målenes delvis motstridende natur. Det at Fanny ikke problematiserer lagenes selvmotsigelser blir relevant for det tredje elementet: ”In the third place there is in irony an element of ’innocence’; either a victim is confidently unaware of the very possibility of there being an upper level or point

of view that invalidates his own, or an ironist pretends not to be aware of it”¹ (Muecke 1969: 20). Fanny viser ingen refleksjon omkring for eksempel de problematiske aspektene ved å ville tilbake og ville videre. Ettersom leseren får innblikk i Fannys bestrebelser med å holde både fortiden og nåtiden unna, blir det heller ikke særlig troverdig at hun faktisk ønsker seg videre, eller tilbake. Den tiltrengte pausen trer frem med en liknende tvetydighet. Man får jo vite at hun har fått permisjon. Altså ønsker hun seg noe hun nettopp har fått. Hun hevder hun vil være i fred, men ringer likevel X og sier at hun savner Bob. Å ha en sønn hun ikke har sett på lenge boende burde bli et problem i lys av bokprosjektet. Men samtidig virker hun ikke særlig *motivert* for å skrive bok. Ved en anledning lukker hun seg inne på arbeidsværelset for å få fred fra sønnen: ”Jeg letter lidt på låget på de forskellige kasser. Finder nogle notater frem og begynder at lave huller i papirerne med hullemaskinen. Men de er ikke daterede, og det giver ikke mening at sætte dem usortert i et ringbind. Og jeg orker ikke at læse og sortere dem nu” (Gejl 2009: 163). Er boken et skalkeskjul for å kunne være i fred? ”På bordet ligger stakke af papir og andre alibier” (Gejl 2009: 118-119) avslører hun. Det kan se sånn ut. Beslutninger tas hele tiden, men det er de *små* hun tillegger verdi, de man nesten ikke får øye på. ”Det er igen de små beslutninger, der er de store. Hvordan man går ind i dagen. Defensivt eller offensivt. Med eller uden tømmermænd. Hvordan man vinkler det hele. En enkelt lille forkert beslutning, forklædt som tilfældighed, kan vælte det hele” (Gejl 2009: 52). Uttalelsen legitimerer utsettelse av beslutninger som betyr noe. Man får inntrykk av at Fanny ikke *vil* ta beslutninger. Det er i det hele tatt lite refleksjoner omkring hva hun egentlig vil, annet enn en pause som kan tillate henne å være nedsunket i tid, eller *ingenting*.

Tiden er gitt henne både frivillig og ufrivillig. Ved å slå autosvar på mailen og unngå relasjoner fortsetter hun å frigjøre tid. Svend ringer for å si at de må trekke henne ut av EU-utvalget, og når han spør Fanny hva hun har tenkt til å gjøre, svarer hun at hun vil avvente. ”Da jeg har lagt på, føler jeg en sær tilfredshed ved at være afviklet. En sær tilfredshed ved at vide, at en ring er sluttet. Jeg er havnet lige præcis dér, hvor jeg hele tiden har været på vej hen. Med ingenting” (Gejl 2009: 89). Det er nettopp denne *ringen* fra ingenting til ingenting som danner hovedgrunnlaget for romanens ironiske struktur. Her ’glemmer’ hun tidligere uttalelser der dette ingenting hun hadde i barndommen var farget av et slags håp. Som et *carte blanche* der det blanke arket var av den *gode* sorten. Ulikhetene mellom den tidligere og nåværende formen for ingenting ser ut til å hvile i håpet eller Hope, der livets muligheter samsvarer med en håpsforestilling. Det fremtrer en relasjon mellom Hope og håpet som

¹I *Ironi i narrativ diktning* påpeker Rakel Granaas, i henhold til Odd Inge Langholm, at termen ’uskyld’ er ”klart utilstrekkelig” (1980: 34), men fremhever at den kan ha relevans i forbindelse med tragisk ironi.

savnes fra barndommen og ønsket om å tre tilbake. Men håp er gjerne *fremadrettet*. Derfor er det komisk at det er virkeligheten og nåtiden hun først og fremst stenger ute.

Romanens ironiske sirkel kan på sett og vis relateres til alkoholen. For det første kan drikkingen betraktes som en form for virkelighetsflukt som hindrer henne i å oppfylle flere av de uttalte målene. Hun hevder selv at hun må ha oversikt for å ta beslutninger. Likevel drikker hun jevnt og lar seg selv miste oversikten: ”Jeg kan ikke samle tankerne. Jeg er allerede full igen” (Gejl 2009: 97). Alkoholinntaket blir en motstander for oversikten som må til for å ta gode beslutninger og hindrer henne også i å se hva som egentlig foregår. Og likevel: Fordi hun ikke ser hva som foregår, havner hun så å si tilbake på start, som trer frem som utgangspunkt for begynnelse. Muecke kaller det for *irony of events* når ”we meet what we have set out to avoid, especially when the means we take to avoid something turn out to be the very means of bringing about what we sought to avoid” (1969: 102). Virkeligheten trer frem som det Fanny tydeligst tar avstand fra. Ved å ikke ønske kontakt med naboene og samtidig miste oversikten ved å drikke, blir hun nettopp offer for den virkeligheten hun søker å unngå. Det å dra *tilbake* blir ikke bare å dra tilbake til *Hedehuset* og tilbake til *fortiden*, men også å dra tilbake til *nåtiden*. Og i kraft av å møte nåtiden med et par forvridde briller med fargerglass fra fortiden, tar Fanny endelig en beslutning. Den manglende oversikten alkoholen gir, gjør at hun til syvende og sist kommer tilbake på feil premisser, men det er de falske premissene som fører til en beslutning relatert til sønnen og fremtiden.

Romanens sirkulære vesen gestaltes også i likhetene mellom begynnelse og slutt. Start og slutt har nesten samme utgangspunkt, bare verre. Slutten manifesterer det som sammenfaller med skjebnens ironi: ”A man is a victim of the Irony of Fate when the steps he takes to avoid his fate are either in simply vain or precisely the steps which lead him to his fate” (Muecke 1969: 103). Fannys opphold i Hedehuset kan tolkes som en unngåelse av en ubehagelig sak, og nettopp ved å velge Hedehuset blir hun offer for skjebnens ironi ved å få en ny ubehagelig sak og anmeldelse. Advokaten oppsummerer det på en liknende måte: ”Først går du i seng med et barn. Så skyder du et. Hvordan tror du, dommeren vil forholde sig til, at du nu vil overta den fulde forældremyndighed over et?” (Gejl 2009: 309). Her får selve beslutningen også en ironisk dimensjon. Beslutningen hun har tatt er relatert til den hun tror hun har skutt, Bob Anker: ”Den var så ligetil, så enkel og ukompliceret. Bob skal ikke tage tilbage til den katolske skole” (Gejl 2009: 309). Til leseren har hun ikke nevnt noe om full foreldremyndighet, og det virker derfor som om Fannys *ukompliserte* beslutning har fått en mer ambisiøs drakt i en nøye utelatt ellipse. Som å bli utdanningskonsulent i Zimbabwe trer

full foreldermyndighet frem som et like urealistisk mål, situasjonen tatt i betraktning. Fanny reflekterer over advokatens svar:

Måske kan han bare ikke lide mig. Han siger, jeg ikke tager det alvorligt. Måske har han ret. Jeg har ikke sat mig selv i den bedste forhandlingsposition. Jeg kan se X for mig med vores fælles forståelse af mig som komplet uansvarlig lysende ud af øjnene. Jeg har ingen kort på hånden, jeg har spillet dem alle sammen væk (Gejl 2009: 309).

Hun var heller ikke i noen god forhandlingsposisjon idet romanen tok til. Det er som om Fanny rykker *tilbake til start*. Hun har om mulig enda mindre enn før og færre muligheter. Romanen blir en sirkel der retningen tilbake har ledet tilbake til et utgangspunkt, et *nullpunkt*. Og var det ikke hit hun ville, tilbake til tiden med ingenting? På et manifest plan er det en transformasjon mellom polene *ingenting* og *ingenting*. Likevel har hun en ro. Og roen ser ut til å være relatert til Hope, eller håpet. ”Det er, som om hendes liv er begyndt at fylle mere end hendes død. Der er noget i os begge, der holder op med at gøre modstand mod hinanden og falder til ro” (Gejl 2009: 310), reflekterer Fanny. ”Det er, som om der kun har været afslutninger i lang tid, så mange afslutninger, at der nu måske vokser en lille begyndelse ud af dem. Som Svalbards ældgamle fjelde der langsomt fødes ind i disen” (Gejl 2009: 310). Det er en romantisk skildring av hvordan avslutninger kan føde noe nytt. På et manifest plan blir det relevant å betrakte håpet, eller Hope, som endelig tilstede, til tross for at Hope muligens er død. Derfor blir det ironisk når konteksten nettopp illustrerer det *håpløse* ved Fannys situasjon. Full forelderrett over Bob er jo ikke noe hun kommer til å få med det første, noe hun like før har innrømmet: ”Måske er han også en bro, jeg har brændt. Som Hope der aldrig kom hjem igen. Dér sidder han. Lige underfor og alligevel ikke. Beslutningen er ikke i mine hænder” (Gejl 2009: 310). Fannys lar seg i det hele tatt ikke affisere av tingenes tilstand. Det er som om roen etableres i vissheten om at beslutningen vedrørende Bob likevel ikke er opp til henne. Hun *frigjøres*. Da hun og X ble enige om at det var best å la Bob bo hos X, hevdet X at det er typisk Fanny å ville være ubundet: ”Face it, Fanny. Det passer dig godt ikke at være bundet af barns behov” (Gejl 2009: 125). Spørsmålet blir hvorvidt ikke ironien også er med på å frigjøre henne fra mål og verdier.

I tillegg til prosjektrelasjonen har fortellinger gjerne en konfliktrelasjon som dannes av hjelpere eller motstandere for subjektets søken: ”Subjektets strävan kan dels hämmas av en strävan i motsatt riktning, *motståndaren*, dels gynnas av en samarbetande strävan, *hjälparen*” (Dahlerup 1976: 171). Det som motarbeider Fanny kommer helt an på fra hvilken vinkel en velger å skue det hele fra. Det frivillige valget av skjulested antyder at Fannys idé om et fredelig sted også inneholder vissheten om rom som vil rokke ved roen. På den ene siden blir

roen forstyrret av spøkelsene fra fortiden, kort sagt alt som foregår i Fannys fantasi. Samtidig blir hun også oppsøkt av nåtiden, alt dette hun ikke kan flykte fra, viser det seg, virkeligheten i all sin kompleksitet og fylde. Det blir derfor ikke riktig å si at fortiden er den største motstanderen for fred, det virker snarere som om nåtiden er et verre sted, eller at det blir et valg mellom pest eller kolera. Hun blir stående i konflikt med seg selv, i en vakling mellom å ønske ro og å ikke ønske ro. Den ironiske frigjørelsen kan sies å plassere henne som egen motstander. Men skjebnens ironi gjør likevel motstanden til hjelp. I *Ironi i narrativ diktning* gir Rakel Granaas en analyse av Amalie Skrams *Lucie* på overflategrammatisk nivå som viser at utgangspunktet for den ironiske motsetningen er å finne i at ”prosjekt a)’s hjelpere er prosjekt b)’s motstandere” (1980: 117). Et slikt sammenfall mellom hjelpere og motstandere trer også frem i *Skjul* ved at Fanny *både* er helper og motstander i samtlige prosjekter. De fleste lykkes og mislykkes på samme tid. Hun får ikke være i fred, men får det kanskje likevel, dersom en forestiller seg et kommende fengselsopphold. Hun skriver ingen bok, eller hun gjør nettopp det. Beslutningen vedrørende Bob ser ikke ut til å være hennes, men *noe* beslutter hun ved å avslutte relasjoner. Håpet gestaltes som *dobbelt* tapt på et manifest plan. Hun definerer Hope som *tapt* og beslutningen om full foreldrerett er håpløs. På et latent plan tyder likevel Fannys optimisme på at hun selv har følelsen av håp. Hun lykkes i å vende tilbake, særlig hvis det legges vekt på å vende tilbake til *nåtiden*. Dersom retningen er der, går den i en ring. Prosjektet som kanskje særlig lykkes er relatert til pausen. Det er mulig å tenke at skuddet medfører frigjørelse av tid og at håpet er relatert til dette. På et manifest plan går veien vekk fra mennesker og mot en isolasjon. Det er en mangel på relasjoner og en mangel på ønske om relasjoner. Slutten manifesterer en verdiorientering mot sønnen, men heller ikke denne impliserer en reell investering fordi målet er av utopisk karakter. I tillegg kan beslutningen ha blitt tatt på slump siden det ikke er sikkert den ville vært tatt dersom hun ikke trodde det var sønnen hun skjød. Utfordringen blir å avsløre Fannys egentlige hensikter.

Greimas hevder at objektet for investeringen er ideologisk; ”det er virksomhedens vel og beskyttelse af den; helten kommer, rent stilistisk, til at tale, som om den omtalte virksomhed var et barn, som man må beskytte mod den ydre verdens trusler” (Greimas 1974: 291). Fanny beskytter ikke målene slik en helt ville gjort, det er snarere snakk om bevisst eller ubevisst motarbeidelse av dem. Frigjørelsen fra målene er kanskje det mest antiheltinnelige ved Fannys vesen. Hun er likegyldig, eller sagt på en annen måte, alt er like gyldig. Vissheten om Fannys forhold til Jannik setter den noe defensive tilbaketrekningen i et ytterligere antiheltinnelig perspektiv. I likhet med Pym Petterson er det en unngåelse av en kjedelig situasjon. Å rømme fra noe ubehagelig blir stående i kontrast til den typiske heltens mot. I

stedet kan det se ut til at Fanny, som antihelten, drives av lystprinsippet. Fanny har som Pym noe trassig over seg, en slags vil-ikke holdning som tydelig sees i målet *pause*. Det å slippe å gjøre noe, *fryse tiden*, trer frem som en verdi. Fanny hevder selv at hun vil videre eller tilbake. Men det kan se ut til at hun ønsker å bli værende akkurat der hun er.

Begynnelser og avslutninger

I henhold til strukturalistene er temaet i en tekst strukturert i hva som kalles for *betydningens grunnstruktur* (Dahlerup 1976: 172). Denne grunnstrukturen er å finne på et latent plan, under det manifeste der handlingene kommer tilsyne, og baseres på motsetningspar. For å finne frem til betydningens grunnstruktur kan en derfor ta utgangspunkt i det grunnleggende motsetningsparet i teksten. *Skjul* er et sirkulært nettverk av ironi og motsigelser som forsøkes plassert i en strukturalistisk analyse. Finnes det noe grunnleggende i det hele tatt? I det første avsnittet etableres en dynamikk mellom stillstand og bevegelse, ro og uro:

Dråberne danser hidsigt på havebordet af træ. Tremmestolene rundt om står mørke og tager imod den silende regn. Under husets halvtag er der plads til min lænestol og et lille rundt bord. Lyden i nedløbsrørene lyder, så man ikke kan huske, at den ikke altid har været der, og at den ikke altid vil blive ved. Det grønternede tæppe, jeg har om skuldrene, lugter muggent (Gejl 2009: 7).

I motsetning til det hissig regnet er det en tyngde og treghet i Fanny, hun heller whisky i glasset, lunter og tar seg god tid. Under roen hviler en slags uro, særlig båret frem gjennom uhyggen i det tilsynelatende hyggelige. Fannys ønske om ro, tekstens fragmenterte uro, og den endelige roen gjør det nærliggende å betrakte ro og uro som et grunnleggende motsetningspar.

”Jeg legger mig på sengen og indsnuser lugten af mug. Sengetæppet føles fugtigt. Min mave knurrer, og jeg har kvalme” (Gejl 2009: 19) sier Fanny etter å ha trukket inn i Hedehuset. Det blir naturlig å tenke at det er den mugne lukten som fremprovoserer kvalmen. På et manifest plan kan lukten av mugg forklares med et hus som ikke er blitt luftet på flere år. Men frem fra det latente sniker det seg også en *annen* tolkning frem. ”Det er sært, som lugte kan bære på erindring” (Gejl 2009: 7) sier hun og gjør det nærliggende å assosiere lukten av mugg med minner. Husets demoner røsker tak i Fanny og vekker henne med barnegråt. Man får ikke vite hvilket barn, men det kan være Bob, for hun sier at barnet ikke lenger er et barn og har glemt å ta gråten med seg. Fanny nevner ikke sønnen, men plasserer puten over hodet og knytter gråten sammen med låven. Slik trer låven frem som en uhyggelig beholder av noe hun ikke ønsker å vite hva er: ”Da jeg passerer laden, lyder der en skrabben

derindefra. Jeg har ikke lyst til at vide, hvad det er, men jeg åbner den store dør, så det kan slippe ud” (Gejl 2009: 89). Det er noe *glemt* der inne, noe Fanny ikke vet hva er.

I likhet med låven blir skogen en beholder av noe ukjent. Skogen er mørk og inni det mørket kan det være hva som helst. Noe av grunnlaget for Fannys redsel for skogen blir knyttet til barndommens fantasier: ”Jeg vil slet ikke vide, hvad det er. Der er ting i skoven, det var derfor, vi fik haglgeværet, når mor var væk” (Gejl 2009: 240). Det er tydelig at huset, låven og skogen skjuler ting som Fanny ikke har lyst til å vite hva er. Skogen tar form som et skrekkens sted og lukker Fanny inne i et klaustrofobisk rom: ”Skoven lukker sig om mig, stammerne tårner sig op med tunge kapper af fyrregrene om sig, og jeg tænker på Hope. ’Skoven er altid den samme,’ ville hun sige. ’Den eneste forskel er, at du ikke kan se den’” (Gejl 2009: 239). Det er nettopp dette hun ikke kan *se* som skremmer. Naturen som helhet får noe grenseløst ved seg, noe *farlig*. Det er et sted hun lett mister retning, og hun går seg også vill ved en anledning. Naturens nådeløse vesen gir trekk til livet, der Fanny kan sies å ha mistet retningen. Det er dette ukjente *hva* ved livet, å ikke vite hvor veien går, eller hva hun skal velge. Livet blir en skog av ulike valgmuligheter:

Jeg ved ikke hvilke i skoven af beslutninger, jeg skal fokusere på. Jeg kan ikke se beslutningerne for bare beslutninger. Så jeg vågner ved den mindste lyd. En bilmotors brummen, en gren der knækker. Lavmælte stemmer. Ting i skoven, mennesker derude i natten, som ikke burde være der (Gejl 2009: 300).

Det grenseløse trer også frem i marerittene Fanny erindrer at hun hadde som barn. Marerittene tok utgangspunkt i de geometriske barnetegningene til Ejler Bille: ”Som barn var jeg rædselsslagen for dem. Figurerne. Denne insisterende form, som regel uden ansigt” (Gejl 2009: 36). Tegningene bærer preg av surrealisme; det fragmenterte og ansiktsløse gestalter fantasi og galskap uten feste. I det blanke arkets intethet trer figurene frem som skarpe og harde trusler, og de dukker også opp hos faren Anker: ”Jeg kan stadig mærke panikken, når alt blev hvidt og konturløst, og en knugende stilhed bredte sig. Jeg befandt mig på en gigantisk hvidgrå flade uden gemmesteder, uden referencepunkter, et slags evighedshelvede” (Gejl 2009: 45-46). Og så flyr figurene forbi. Det hvite arket minner om Arktis endeløse vidder, eller omvendt, der trekantene er byttet ut med fjell. Arktis skremmer henne på samme måte som Billes tegninger, og hun fortsetter å drømme om hvite landskap i voksen alder der særlig intetheten trer frem som det truende:

Jeg drømmer stadig om den store hvirvlende hvidhed. Om issletter og svage konturer i tågen. Om lyden af intetheden i øregangene. En susen af vind, der kun kan lyde sådan, når den har blæst og blæst i millioner af år og aldrig mødt modstand. En melankolsk hæs hylen, der aldrig vil forsvinde igen. Jeg drømmer om sneen, der flyger over den grønne is og laver mønstre af små ørkentoppe, hvor den møder den mindste modstand, før den smyger sig rundt om og videre, videre ud i det hvide (Gejl 2009: 22).

Både Billes tegninger, teppet og isen får tilknytning til fargen *grønn* som kan sies å varsle angst og uro. Arktis og drømmens gråhvite overflate viser en *intethet* der skrekken får feste i fraværet. Figurene til Bille er surrealistiske og meningen derfor ikke gitt, den *mangler* på samme måte som stillheten i Arktis trer frem med en mangel: ”Stilheden var som et fravær” (Gejl 2009: 270). Der Hope mestret å smelte sammen med omgivelsene og finne ro, vokser Fannys uro i møte med fraværet: ”Time på time alene i ens eget larmede hoved, mens stillheden voksede, og måske netop fordi stillheden voksede, gik jeg ensom indre vagt ved min modstand” (Gejl 2009: 274). En metallisk stillhet trer også frem i Fannys insomnia: ”Klokken fire om morgenen kommer den. Den skinnende blanke virkelighed. Den vokser langsomt frem af mørket og siver ind gennem øjenvippenes gitter med en ligegyldighed, som kun sandheden besidder. Så er den her. Tavs” (Gejl 2009: 248). Det er her hun innser at Bob er et sosialt tilfelle, at Hopes far var en voldtektsmann, at Hope er frosset i hjel og at hun ikke gjorde noe for å forhindre at X forlot henne. Virkeligheten viser henne *fraværet*. Av mening, sammenheng og mennesker.

Før påkallelsen av sønnen da hun går seg vill i skogen, er Bob et annet element som forstyrrer Fannys søken etter ro: ”Jeg ved ikke, hvem der venter mest. Bob eller jeg. Vi er i et limbo. Jeg går rastløst over gulvene. Vander planten i vindueskarmen, tørrer lidt støv af. Hugger brænde. Venter på, at Bob skal af sted igen” (Gejl 2009: 151). Følelsen av limbo er en sterk beskrivelse, limbo er kjent som forgården til helvete. Et ingenstedsland der man bare venter. Hun kjenner ikke sønnen, han er som låven en beholder av noe hun ikke vet hvordan hun skal forholde seg til. Hedehuset, låven, skogen og sønnen varsler et skremmende *hva*. Innenfor de lukkede rommene er det på sett og vis *grensen* som blir det skremmende, det vil si, hva man kan komme til å møte på, mens de åpne landskapene viser det *grenseløse*, det at man ikke møter på noe i det hele tatt. De møtes ved å være representanter for det *ansiktsløse* og *skjulte*. Hvithet og mørke blir bilder på desorientering og manglende kontroll: ”Hvidhed, sorthed, det kan være det samme. Angsten når man ikke kan orientere sig, angsten når man ikke aner, om der står noget og ånder tungt en meter fra én, er den samme” (Gejl 2009: 300). Angst karakteriseres nettopp ved å være knyttet til noe man ikke vet hva er. Der redselen har en konkret forankring, er angsten uten anker. I ”Begrepet Angest” skriver Søren Kierkegaard: ”Begrebet Angest seer man næsten aldrig behandlet i Psychologien, jeg maa derfor gjøre opmærksom paa, at det er aldeles forskjelligt fra Frygt og lignende Begreber, der referere sig til noget bestemt, medens Angest er Frihedens Virkelighed som Mulighed for Muligheden” (2013c: 38). Fannys uro kan særlig sies å fremheve skrekken som hviler i frihetens virkelighet som mulighet for muligheten. Alle de tingene som kan komme ut av skogen og det blanke

arkets intethet skjuler noe som kan få fæle ansikt gjennom fantasien eller forbli ansiktsløst som fravær. Angsten får feste i det imaginære, i *muligheten*, idet fraværet fylles.

Fannys endelige ro blir knyttet til Hope. Når Fanny ser verdens begynnelse, befinner hun seg innenfor Polarsirkelen, og det er også sirkelens egenskaper som bærer romanen fra begynnelse og tilbake til en ny begynnelse. Sirkelen er nettopp verken åpen eller lukket, eller sagt på en annen måte, *både* åpen og lukket, og det er i metaforene for det sirkulære Fannys uro finner ro. Som en kontrast til den kjølige hvitheten, det trykkende mørket og de harde figurene, trer lyset frem som en beroligende og myk motsats. ”Allerede samme nat klarede det op, og Svalbard blev gavmild. Midnatssolen lå bag fjeldet og malede i store penselstrøg af rosa og røglå, så tinderne stod skarpt mod himlen, og bræerne lyste op i den vindstille nat” (Gejl 2009: 288). Med lyset kommer roen, og det er også i varmen fra alkoholen og solen Fanny virker mest tilfreds: ”Øllen på kroen gav mig lyst til mere. Jeg skal ikke ud at køre igen. Vi har en stor fuglebog og en masse fugle i haven. Solen skinner. Hvis ikke nu, hvornår skal man drikke øl? Jeg glider tilfreds ned i stolen ved siden af Bob. Hvorfor skal jeg gøre alting så kompliceret?” (Gejl 2009: 208-209). Gjennom Fannys insomnia blir roen relatert til en gryende dag. Det er klokken fire hun vet ”at først op ad dagen, på god afstand af den blanke virkelighed, begynder den første smule håb om en fremtid at tone frem, som regel blandet ind i et tilfældigt solstrejf mellem bladene” (Gejl 2009: 248). Håpet som hviler i tilfældige solstreif gir troen på at noe godt skal skje næring. Og det er også i det runde hun søker trøst som barn når figurene kommer flagrende: ”Hos Anker blev jeg liggende på udtrækssofaen og søgte panisk efter runde former at fæstne blikket ved” (Gejl 2009: 46). Tryggheten er i det myke, som Ankers hender: ”Nogle gange lagde han hånden mod min kind, og de store fingre var så bløde og runde og uden kanter, at det hjalp at mærke dem dér” (Gejl 2009: 46). Savnet av Svend relateres også konkret til magen og lårene, i tillegg til *pausen*. De myke formene trer frem som en kontrast til kantede figurer. Det myke er verken grenseløst eller sterkt avgrenset, men noe midt i mellom, som sirkelen og solen.

Det interessante er at det særlig er i øyeblikkene *før* det gode har inntruffet Fannys glede er størst. Så stor at hun får ro til å nyte: ”Glæden over det næsten fyldte glas vil fylde mig med det overskud, der skal til for at lade det stå lidt endnu. Men snart vil det være halvtomt, og snart vil der kun være en dråbe på bunnen, og isterningene vil sukke” (Gejl 2009: 8). Hun har det derfor med å fylle godt opp. Isterningene på bunnen av glasset gir assosiasjoner til Arktis, og det dannes derfor en likhet mellom solen og whisky: De har den samme gygne fargen, varmer og fjerner uro. Der intetheten i Arktis og skogen trykker henne *ned* blir hun i selve ventingen på det gode løftet *opp*: ”Jeg overvejer, om jeg skal tage en drink, og bliver

helt oppløftet ved tanken om, at den ikke engang er hældt op endnu” (Gejl 2009: 19). De gylne fargene varsler noe fint som snart skal inntreffe, fremfor noe fælt. Hun står fremfor en *begynnelse* og ikke en *avslutning*. Når roen legger seg etter å ha skutt kjæresten til Bob, har det nettopp skjedd noe med årstiden: ”Udenfor skinner solen. Svalerne ved gavlen bakser travlt omkring, og fluerne summer på gårdspladsen. Det er forår derude” (Gejl 2009: 306). Solen varsler vår; forgården til sommeren. Denne forgården der hun venter på det gode trer frem som den etterlengtede *pausen*:

Og det slår mig, at jeg nu ved, hvorfor der er så få af dem, beslutningerne. Det er, fordi der er så få pauser som denne. En helt særlig slags pause, et ingentidsland, hvor man venter, men samtidig nyder, at det ventede ikke er indtruffet – dér kan man træffe de beslutninger, det har syntes umuligt at træffe (Gejl 2009: 117-118).

Uroen er en angst som får næring fra å ikke vite hva noe er. Roen finner særlig sted i *det ennå ikke inntrufne*. Våren, det fulle whiskyglasset, dagens første solstråler og tiden med ingenting. Det er *begynnelsene* som gir ro, å vente på noe som kommer, og *det avsluttende* som gir uro, det å vente på noe *annet* som kommer. Der roen strekker seg *mot* noe, rygger uroen *fra* noe. Er det håpet og angsten som gestaltes? Det er Ankers hender som trøster Fanny når hun er redd og ankeret er et sterkt symbol for håp. Både håpet og angsten henter næring fra det som ennå ikke er inntruffet; det man frykter eller håper at vil skje. *The Not-yet-conscious* blir av Ernst Bloch (1986: 11) karakterisert som selve *håpets* vesen. Bloch er kjent som håpets filosof og utga *The Principle of Hope* i tre ulike volum i 1938-47. Bloch knytter særlig håpet til begrepet om *utopia*, det vil si at vissheten om at det ennå ikke inntrufne kanskje aldri inntreffer er grunnleggende og viktige aspekter ved håpets vesen. Når håpet mot slutten av romanen relateres til Bob Anker, er det nettopp et utopisk håp, dersom man setter lit til den utelatte ellipsen som skimtes i advokatens uttalelse. Tidligere fikk Fannys uro feste i *limboen* som fant sted i møte med Bob. Både limbo og utopi betyr ’intethet’. Men der limboen er forgården til helvete, er utopia himmelens honninggule paradys. Håpet og angsten deler også intethetens vesen, slik limboen og utopien gjør. I latin har håp, *spes*, ironisk nok to motstridende betydninger: ”*håp, forhåpning*” og ”*utsikt (til noe vondt), forventning (om noe vondt)*” (Kraggerud & Tosterud 1998: 636). Men der det ene trer frem som noe man løper *fra*, er det andre noe man strekker seg *mot*. Og det er nettopp en slik snuoperasjon av bevegelse, eller retning, knyttet til Bob. Der Fanny tidligere flyktet *fra* ham, vender hun mot slutten blikket *mot* ham. Fannys iboende redsel for det ukjente, det hun ikke gjenkjenner eller vet hva er, gjør at man i motsetningsparet uro/ ro ikke bare kan lese angst/ håp, men også trekke frem en tematikk som handler om det *skjulte* og *det ennå ikke inntrufne*. Det ennå ikke inntrufne, selve forventningen, viser både fraværet og redselen, og fraværet og muligheten, slik grønt

kan relateres til angst, eller til den mer optimistiske frasen 'håpet er lysegrønt'.

En kan argumentere for at *Skjul* tematiserer *det blanke arket*, representert gjennom metaforene Arktis, Billes tegninger og soloppgang. Det trer frem en ironi i motsetningsparet ro/ uro og angst/ håp fordi håpet skjuler seg i angsten og roen skjuler seg i uroen. Både angsten og håpet får feste i det imaginære, i *muligheten*, idet fraværet fylles, slik at fraværet kan gestalte både begynnelse og slutt. Grunnstrukturen kan reduseres til død versus liv, det mulige versus det umulige, og *Skjul* er derfor en såkalt *bi-isotop* roman. Når en bi-isotop tekst rommer indre motsetninger får man hva Rakel Granaas kaller tekstimmanent ironi på et dybdegrammatisk nivå. "Med indre motsetninger menes at de to (eller evt. flere) klassemene ikke lar seg forene i en harmonisk tekstshelhet" (Granaas 1980: 99). Da trer det frem en fundamental ironi som styrer tekstuniverset. I en harmonisk tekst skulle kategorien død vært analog med *enten* det mulige *eller* det umulige. Men det dødbringende får feste *både* i det mulige (fraværet, det imaginære) og det umulige (det avsluttende, det skjulte). Heller ikke kategorien liv er analog med den ene eller den andre kategorien i den andre isotopien. Det livbringende får særlig feste i det mulige (fraværet, det imaginære), men *også* i det umulige (det skjulte), da håpet og forventningen er preget av den samme *uvissheten* som angsten. Vissheten ville fjernet både håpet og angsten. For Fanny blir det dødbringende å ikke vite, samtidig som det å ikke vite er livgivende fordi dagen da kan fylles med muligheter. Det dødbringende og livbringende deler vesen.

The blanc

Hedehuset bærer en slags *uhygge* ved å være både det stedet Fanny søker for å få fred og samtidig et sted som gir det motsatte. Hun er hjemme men det er ikke mye *heimlich* ved å være der, det er snarere svært *unheimlich*. Sigmund Freud skriver i teksten "Det uhyggelige" at "Det tyske ordet 'unheimlich' [uhyggelig] er åpenbart det motsatte av 'heimlich, heimich' [hyggelig], 'vertraut' [fortrolig, velkjent], og den slutning er nærliggende at noe nettopp er skremmende fordi det ikke er kjent og fortrolig" (2011b: 151). Men på grunn av ordets relasjon til 'heimlich' får 'unheimlich' en betydning der det hjemlige, hyggelige blir det uhyggelige. Det er noe skjult og farlig. En slik farlighet hviler over Hedehusets og låvens hemmeligheter. Men Fanny har en tydelig tanke om at det er en grunn til å glemme. Kan Hedehusets uhyggelige vesen fortelle noe vesentlig om hennes antiheltinnelighet? *Hva* er det som skjules, og *hvorfor*?

"Jeg ved ikke, hvorfor jeg ikke har vært her i årevis. Måske fordi erindring er ubærlig. Den kan sitte som glasskår alle mulige steder" (Gejl 2009: 9) sier Fanny. Minnene er skarpe

som geometriske figurer; noe *vondt*, og uhyggen relateres til Billes tegninger: ”Det var helt spontant, at jeg tog fat om det og vendte det ind mod væggen. Havde aldrig tænkt over, at man kunde gøre sådan. Man kan altså godt ophæve besværgelsen over Hedehuset” (Gejl 2009: 36). En episode fra barndommen kan knyttes til tegningenes surrealistiske univers. Hope gjør ikke lekser og blir tildelt en Bibel av lærerinnen. Etter dette blir Helen mer påpasselig og oppdager at leksene er like idiotiske som Hope påstod. Hun starter en lek som ender i at hun får Hope til å skrive *quisling* under ord på q. Hope blir straffet av læreren og stikker av. Hendelsen planter en redsel i Fanny:

Hver eneste muskel i min krop var spændt, og mine vokaler under dynen i lommelygtens skær blev kantede og grimme, og tårerne gjorde det umuligt at se ordentligt. Endnu skulle jeg ikke aflevere bogstaver til hr. Åbo, men den dag jeg skulle, ville jeg være sikker på, de var perfekte (Gejl 2009: 72).

De myke vokalene blir stygge som skrik og slørete. Redselen gjør dem *fremmede*. Tidligere har Fanny etablert en forbindelse mellom moren og tegningene: ”Jeg husker, jeg syntes, de larmede, og det, der hang i mors arbeidsværelse, var det mest uhyggelige, fordi trekantene var så skarpe og langtrukne, at det hvinede i øjnene” (Gejl 2009: 37). Kan redselen for tegningene knyttes til morens quisling-påfunn? Det er vanskelig å avgjøre, hvorvidt forsøket på skrive vokaler inntraff kronologisk *før* eller *etter* marerittene, men det blir relevant å betrakte vokalene som utløsende for marerittene, likheten tatt i betraktning. Quisling-påfunnet var *morens* lek, en *grenseløs* lek Hope tar straffen for. Hope forteller ikke moren om straffen, noe som forundrer Fanny. ”Måske havde hun følt, at de trods alt havde noget sammen, hun og mor, og så var hun ikke bare blevet snydt, men forrådt” (Gejl 2009: 72-73) tenker hun. Det er mulig å tolke Fannys strev med å skrive perfekte vokaler som en redsel for å selv bli forrådt. Morens troløshet kan ha vært en fremmed opplevelse, og det virker som om Fanny er redd henne: ”Jeg vidste, at næste gang hun kiggede på mig, ville det ikke være med det udtryk. Det ville være med et grimt udtryk, der nok aldrig ville gå væk igen, så jeg satte mig ind til mine påklædningsdukker og ventede på Hope” (Gejl 2009: 158). Hendelsen plasserer Fanny som ’den gode Frandsen’ og Hope som ’den dårlige Frandsen’, og helheten av erindringer viser at Fanny nettopp blir det flinke barnet, stilt i skyggen av Hopes raseri.

I *Barneskjebner: tre foredrag om narsissisme og psykoanalyse* gir Alice Miller en interessant forklaring på de flinke barna. ”Barnet har et urbehov for å bli sett, tatt hensyn til og tatt alvorlig som det til enhver tid er og som *sentrum for sin egen virksomhet*” skriver Miller (1983: 19). Miller knytter hva hun kaller narsissistisk forstyrrede mennesker opp mot fraværet av å bli sett. Det er et slikt sunt narsissistisk behov som legger grunnlaget for den gode selvfølelsen. Men der Hope blir sett i all sin villskap, ser det ut til at Fanny forsvinner.

Jeg ved ikke, hvor al den vrede kom fra. Men hvad Hope aldrig nogensinde har forstået, er, at hun var vores mors urkraft. Den kraft, mor måtte have for at forsvare tilfældet Hope – både hendes særlige tilblivelse og hendes umulige gang på jord. Den styrke strømmende fra Hope. Det var ikke bare Hope, hun mistede, det var hele sin grundlæggende identitet, som en der slås. Jeg ved, at det var derfor, min mor har valgt at blive i Paris. Hun kommer aldrig hjem. Det er for længe siden nu. Uden Hope er hun ikke knyttet hertil. Det er ikke nogen nem erkendelse, hverken for hende eller for mig (Gejl 2009: 218).

Uddraget antyder en relasjon mellom Helen og Hope der Hope er morens narsissistiske selvobjekt. For å kunne møte barnets narsissistiske behov mener Miller det er viktig at foreldrene selv har vokst opp i et sunt klima. Helens avhengighet av Hopes raseri sammenfaller med oppførselen fra en narsissistisk forelder. Hun har en uttalt filosofi om at barn ikke skal stå i veien for egne ambisjoner på grunn av *hennes* mor. Det kan altså virke som om Helen selv er vokst opp i et 'usunt' klima der hun har vært en forlengelse av morens narsissistiske selv. For å sikre morens kjærlighet, "det vil her si foreldrenes *narsissistiske besetning*" (Miller 1983: 20), utvikler barnet en intuitiv evne til å merke morens/farens behov. Når moren er sint, tier Fanny stille: "Hun stod der i døren og rystede og så så vred ud, at jeg ikke turde si noe" (Gejl 2009: 40). De flinke barna overtar også ansvaret for søsken, på samme måte som Fanny er den som må finne Hope. "Det er underligt, men jeg husker Hope bedre end mig selv" (Gejl 2009: 238) sier hun. Fanny er ikke bare flink, men også *usynlig*. Og Hedehuset blir bærer av både Fannys og morens *fravær*. Oppholdet i Hedehuset er forbundet med morens studier, og Fanny uttaler tidlig et ambivalent forhold til huset.

Jeg savnet ikke Hedehuset. Jeg glemte det, og jo lengere tid der gikk, uten at min mor ble rastløs og begynte å snakke om å leie leiligheten, jo mer falt jeg til ro og trodde på, at jeg kunne få lov til å gjennomføre gymnaset uten avbrytelser. Og jo eldre Hope ble, jo større ble problemene, så jeg passet meg selv (...) (Gejl 2009: 111).

Fanny forteller videre at da hun avsluttet 2. gym med toppkarakter, ble Hope kastet ut av moren midt i festmiddagen. Når Hope kommer tilbake er hun full, blir jaget vekk igjen og slår moren som må kjøres til legevakten av to kollegaer. Kiwi, morens venninne, og Fanny blir sittende igjen alene. "Den aften ble jeg voksen. Eller i hvert fall lukkede jeg en dør til barndommen" (Gejl 2009: 113) sier Fanny. Lukker hun døren til fraværet, både av seg selv og moren? Fanny savnet ikke Hedehuset, men *glemte* det.

André Green har utviklet noen teorier om fravær som han kaller *den hvite sorgen*; "the *blanc*" (2001: 10). Det er en negativ narsissisme som tenderer mot ikke-eksistens, tomhet og likegyldighet. Green knytter den hvite sorgen særlig opp mot moren og hennes manglende evne til å se og speile barnet.

My deafness related to the fact that, behind the complaints concerning the mother's doings, her actions, loomed the shadow of her absence. In fact the complaints against X concerned a mother who was absorbed, either with herself or with something else, unreachable without echo, but always sad. A silent mother, even if

talkative. When she was present, she remained indifferent, even when she was playing the child with her reproaches (Green 2001: 182).

Det er en slik skygge av fravær som hviler over Helen. Fannys ro får tilknytning til morens sjeldne nærvær: ”Hvis vi bare kunne sitte sådan her og vippe langsomt frem og tilbake til den let knirkende lyd uden at skulle noget. Uden at hun skulle tilbake til byen og tage timer eller arbejde, eller hvad hun ellers altid skulle” (Gejl 2009: 33). Helen er mer opptatt av seg selv og virker nærmest uoppnåelig. I forræderiet og i lek med Fanny virker hun likeglad. Tilstede, og samtidig ikke. *Likegyldig*. Det interessante er derfor at Fannys mareritt sirkler rundt den hvite fargen og intetheten. I Greens teorier får sorgen en like hvit drakt som Arktis og det hvite arket med vokaler. Den hvite sorgen bestemmes av et *ingenting*.

The category of ‘blankness’ – negative hallucination, blank psychosis, blank mourning, all connected to what one might call the problem of emptiness, or of the negative, in our clinical practice – is the result of one of the components of primary repression: massive decathexis, both radical and temporary, which leaves traces in the unconscious in the form of ‘psychical holes’. These will be filled in by re-cathexes, which are the expression of destructiveness which has thus been freed by the weakening of libidinal erotic cathexis (Green 2001: 174).

En sorg som ikke kan uttrykkes kan skape en psykisk *krypt*. Jeget får huller i seg som skaper et behov for å fylle opp, forestille, tenke, fantasere, slik Fanny trekker seg tilbake med påkledningsdukker når moren er grim. En slik synsvinkel stiller antiheltinnet i et nytt lys. Er det stadige behovet for å fylle glasset, dekke over isbitene, en fylling av hullene, intetheten, *hvitheten* i hennes eget jeg?

Green kaller situasjonen for den døde moren-komplekset, og subjektet vil oppleve tap av mening: “The ‘construction’ of the breast, of which pleasure is the cause, the aim and the guarantor, has collapsed all at once, without reason” (Green 2001: 179). Situasjonen som oppstår i mangelen på mening leder til at søkingen etter tapt mening strukturerer en tidlig utvikling av *the fantasmatic* (Green 2001: 180). Det fanatiske behovet for å leke blir ikke en form for frihet, men en slags tvang til å forestille seg. I tillegg fører morens meningsløse tilbaketrekning og subjektets avhengighet av variasjonene i hennes humør til at subjektet belager seg på gjetting og *forventninger*. En slik uforutsigbarhet trer også frem ved Helen: ”Man vidste aldrig, om hun om få sekunder ville kigge op med det irriterende ansigtsudtryk, der ikke rigtig så en. Eller med det, der gjorde” (Gejl 2009: 17) sier Fanny og forventer, *håper*, at moren skal være tilstede, på samme måte som forventningen trer frem i romanens tematiske struktur. Fannys strategier beror ofte på gjetninger og forestillinger. Redselen for skogen har rot i geværet de fikk av moren når hun var borte, og det er alle *mulighetene* for hva som kan skjule seg der inne som nærer angsten. Sammenhengen er borte. ”Og sådan er der så

mange årsagssammenhænge, der umiddelbart giver mening, men i virkeligheden ingen naturlig sammenheng har” (Gejl 2009: 14) sier hun innledningsvis. Tvilen på helhet får henne til og med til å tvile på om det i det hele tatt finnes detaljer. Spørsmålet er om ikke Fannys manglende mening kan sies å være det som nærer fantaseringen. Dersom hun ikke hadde trodd det var spøkelser som herjet i låven, ville hun antakelig *oppdaget* asylbarnet.

Et annet område som sammenfaller med strategiene for et subjekt som har opplevd den døde moren-komplekset er knyttet til objektsrelasjoner. Fantaseringen er et forsøk på å fylle hullene i jeget, men er dømt til å mislykkes. Subjektet forblir sårbart når det kommer til kjærlighetslivet. Subjektets destruktivitet vil overskygge mulighetene for objektsrelasjoner fordi subjektet ikke innehar nok investering til å etablere et varig forhold. I senere objektsrelasjoner vil subjektet aktivt velge å ikke investere dersom det er fare for at objektet vil skuffe på samme måte (Green 2001: 181). Hos Fanny sees en liknende desinvestering av objekter. Hennes forhold til menn ser ut til å være av den kortvarige typen, og hun er ikke engang tro mot egne uttalte mål. Green forklarer at det har vært en primær identifikasjon med den døde moren som forvandler positiv identifikasjon til negativ identifikasjon, altså; en identifikasjon med hullet etterlatt av desinvesteringen fremfor identifikasjon med objektet. Subjektet identifiserer seg med tomheten, *the blanc*, hver gang et nytt objekt for en periode blir valgt til å okkupere plassen. Subjektet vil forbli totalt ubevisst om sin identifikasjon med den døde moren, som subjektet gjenforenes med ved å reinvestere i traumet. Han kaller umuligheten av å elske som en følge av ambivalensen mellom hat/ kjærlighet for *love frozen*; objektet er i vinterdvale, *som om det ble konserveret av kulden* (Green 2001: 183).

Arrested in their capacity to love, subjects who are under the empire of the dead mother can only aspire to autonomy. Sharing remains forbidden to them. Thus, solitude, which was a situation creating anxiety and to be avoided, changes sign. From negative it becomes positive. Having previously been shunned, it is now sought after. The subject nestles into it. He becomes his own mother, but remains prisoner to her economy of survival (Green 2001: 184).

Hopes forsvinning i Arktis blir et særlig treffende bilde på et slikt konservert objekt. Det blir derfor nærliggende å betrakte Fannys endelige ro, til tross for at hun bestemmer Hope som borte, som frossen kjærlighet, tapt og derfor positiv; identifisert med krypten. Et liknende perspektiv kan belyse desinvesteringen av Bob: Beslutningen er ikke lenger i hennes hender og derav roen. Kan identifikasjonen med den døde moren forklare romanens ironiske, tematiske strukturer der intetheten får et positivt fortegn og blir det ønskede? Der den *ubevisste* identifikasjonen med moren trer frem som den uhyggelige følelsen?

Fannys forsøk på å skrive perfekte vokaler kan også belyses fra en kristevansk vinkel. I *Svart sol. Depresjon og melankoli* (1994) skriver Julia Kristeva at depresjon/ melankoli er et

tegn på manglende sorg over morsobjektet. Tapet av mor er en psykisk og fysisk nødvendighet; en prosess hun omtaler som modernord. Dersom den forhindres medfører voldsomheten i modernordsdriften til ”en inversjon i jeg’et: introjeksjonen av mors-objektet resulterer i at et depressivt eller melankolsk drap på jeg’et foregår i modernordets sted” (Kristeva 1994: 41). Den depressive sørger ikke over tapet av et objekt, men over Tingen. Der Green fokuserer på morens mislykkede speiling av barnet, er det hos Kristeva en større vektlegging av den manglende *sorgen* over morstapet. Både det ene og det andre perspektivet poengterer en tapt mor som har trukket inn i jeget, slik det er mulig å lese Fannys forhold til Helen. Kristeva hevder at sorgen er umulig som en følge av at subjektet ikke har en far det kan identifisere seg med. En fallisk, eller symbolsk identifikasjon, ”garanterer subjektets inntreden i tegnenes og de skapende prosessenes univers” (Kristeva 1994: 37) slik at sorgen blir benektet i og med språkets sublimeringsfunksjon. Sorgen forflyttes i metaforen. Språket gestaltes altså i et metonymisk begjær muliggjort gjennom faren, kombinert med en metaforisk overføring av den tapte moren. Der språket fungerer representeres den tapte moren. I *Skjul* illustreres et tydelig farsfravær. Hopes far er ikke tilstede i det hele tatt, mens Fannys far må deles. Er det mislykkede forsøket på å skrive en fornektelse av benektelsen?

Å fornekte benektelsen vil si at man ”annullerer og opphever benektelsen, og konsentrerer seg istedet nostalgisk om tapets reelle objekt (Tingen)” (Kristeva 1994: 55). Tapet av moren blir dermed ikke godtatt, og språket blir ikke en meningsfylt representasjon av moren. Benektelsen representerer det fortrente, mens fornektelsen avviser signifikanten og de semiotiske representantene for drifter og affekter. ”Fornektelsen av benektelsen fratar språktegnene deres funksjon, som er å skape mening for subjektet. Samtidig med at de har en betydning i seg selv, føles disse signifikantene *tomme* for subjektet” (Kristeva 1994: 62). På samme måte mister Fannys vokaler på sett og vis funksjon ved at de blir kantete. ”Det er vokallydene, rytmene, stavelsene i døde ord” (Kristeva 1994: 39) analytikerens skal rekonstruere, og det var Fannys vokaler – *følelsene*? – som ble stygge. I marerittene om Arktis og Bille fremheves nettopp det meningsløse, og de *kan* speile fornektelsen av benektelsen i det mislykkede forsøket på å skrive vokaler. Farens død og Hopes forsvinning kan ha utløst et nytt ras. Fanny hevder selv at hun mistet retningen da faren døde. Det blir derfor nærliggende å se hans død som utslagsgivende for hennes bortkommenhet, der verden blir like meningsløs som Billes surrealisme.

Den fremmede talen til den melankolske gjør at hun lever i en desentralisert temporalitet. Fanny viser en fragmentert oppfattelse av tiden ved å hoppe ukronologisk frem og tilbake i erindringene. ”Denne tilknytningen til en erindring uten morgendag er utvilsomt også et

middel til å forsterke det narsissistiske objektet, til å lagre det bak lås og slå i en personlig kjeller uten utgang” (Kristeva 1994: 69). Kristeva hevder at depresjonen er mer avhengig av tid enn sted; en tanke som går tilbake til Kant. ”Idet han reflekterer over den spesifikke varianten av depresjonen som er nostalgien, fastslår Kant at den nostalgiske ikke begjærer sitt ungdoms sted, men selve ungdommen. Begjæret er en søken etter *tiden* og ikke *tingen*” (Kristeva 1994: 69). Det er en jakt etter den tapte tiden, på samme måte som det nettopp er tiden Fanny søker seg mest mot: ”Det føles, som om livet er løbet af sted med mig, som om jeg end ikke har nået at blive voksen i min krop” (Gejl 2009: 91). Fanny har en Peter Pan-aktig umodenhet og et uttrykkelig uttalt savn etter barndommens håp, der håpet igjen kan relateres til forventningene rundt morens nærvær. Et slikt begjær avslører en manglende sorg over moren. Tiden iscenesettes i et svart kammer, en psykisk krav, og ubehaget plasseres i det imaginære. Spørsmålet blir derfor om oppholdet i Hedehuset ikke bare avslører en identifikasjon med moren, men også gestalter iscenesettelsen av det *tapte*. Deler av Fanny er nettopp forsvunnet et sted i barndommen:

Det er muligt, jeg er ved at blive skør. Det kan godt tænkes, det er sådan, det er. At det er noget af mig selv, der er i laden. Måske er det alle erindringerne, der pusler rundt derude, alle de glemte ting der river sig løs fra bræddewægge og spindelvæv. Ekkoer af barndommen der skraber og hviner og vil ud (Gejl 2009: 95).

I henhold til Kristeva kan regresjonen være iscenesettelse av det tapte, en dør som *åpnes*. Fannys gjentakelser av moren støtter en slik tolkning. I relasjon til Bob er hun like fraværende og rastløs som Helen var, og skuddet blir en variant av forræderiet. Bob blir knust fordi Fannys skudd sørger for å sende kjæresten hans tilbake, og Fanny ender alle muligheter for full foreldrerett. Det vil si, hun kommer til å fortsette å være fraværende. Nettopp ved å gjenta moren er det mulig å tenke at det tapte iscenesettes. ”Det uhyggelige er den typen av det skremmende som går tilbake på noe velkjent, noe man er fortrolig med” skriver Freud (2011b: 151). Det velkjente ved Hedehuset er fraværet og fremmedheten. Uhyggen kan være gjenkjennelsen av morens fravær og fremmedhet *i seg selv* gjennom den iscenesatte gjentakelsen av morens mønstre.

Selv forfekter Fanny *glemselen*. Det er ikke bare det at hun ikke *ser* sammenhengen, hun *vil* heller ikke se den. ”Alting skal ikke huskes. Der er en grund til, at livet går videre. Der er en grund til, at man glemmer. Man skal ikke henge fast i gamle detaljer” (Gejl 2009: 162) sier hun. I *Skjul* er mye av det som holdes skjult sannheter som på sett og vis *bør* holdes skjult. Hun vil heller ikke vite hva som skjedde med Hope eller hvorfor låvedøren er åpen. Er motviljen mot å vite knyttet til en verving av sorgen? Et forsøk på å fortrenge? Fanny sier at ”man kan ikke leve sit liv kontrafaktisk. Man må leve med det. Og kun forsøge at lave om på

de ting, man er herre over” (Gejl 2009: 293). Likevel trækker hun sirkelen opp igjen og sier en side senere: ”Det er ude af mine hænder, jeg er ikke herre over det,” (Gejl 2009: 294). På en måte kan identifikasjonen med den døde moren bidra til at hun *vil* legge lokk over låven igjen. I tillegg ser hun ut til å trives med den manglende kontrollen. Derfor er det mulig å dra det videre og tolke fortregningen som både verving av sorgen og nytelse av ansvarsfraskrivelsen. Gjentakelsen av moren og egne feil er nettopp *ikke* et kontrafaktisk forsøk, snarere tvert om. Hun *endrer* ingenting, men tillater seg å gjøre det *samme*, én gang til. Ved å verne sorgen blir gjentakelsen ute av hennes hender, og hun slipper å endre seg eller omgivelsene. Den sirkulære gjentakelsen blir å gjenta det som er tapt, å leve barndommens fravær *en gang til*, eller sagt med andre ord: et dristig forsøk på å fryse tiden fast i evigheten og beholde ungdommen. Fraværet, *the blanc*, blir barndommens iscenesatte blanke ark med håp om morens *nærvær*. Ved å leve i det imaginære iscenesettes det tapte gjennom gjentakelse. Altså: hun *erindrer fremover*. Ifølge Kierkegaard gjør gjentakelsen et menneske lykkelig:

Gjentagelse og Erindring er den samme Bevægelse, kun i modsat Retning; thi hvad der erindres, har været, gjentages baglænds; hvorimod den egentlige Gjentagelse erindres forlænds. Derfor gør Gjentagelsen, hvis den er mulig, et Menneske lykkeligt, medens Erindringen gjør ham ulykkeligt, under den Forudsætning nemlig, at han giver sig Tid til at leve, og ikke strax i sin Fødselsstund seer at finde paa et Paaskud til at liste sig ud igjen af Livet, f. Ex. at han har glemt Noget (Kierkegaard 2013b: 4).

Satt i sammenheng med antiheltens jakt etter velbehag får Kierkegaards vinkling et interessant perspektiv. Utdraget omfavner Fannys ironiske vesen. Glemselen *muliggjør* gjentakelsen og dermed iscenesettelsen. Både gjentakelse og erindring er former for erindring, men ved å gjenta erindres fremover. Fanny *nyter erindringene* i så stor grad at hun gjentar og iscenesetter det som har skjedd. 'Glemsel' gjør at hun kan fortsette å 'erindre' fremover, fremfor å erindre bakover. Ironisk nok kan ordet regresjon også knyttes til det latinske *regressio*, av samme *regredior*, som betyr ”gjentakelse” (Kraggerud & Tosterud 1998: 574). Erindring gjennom gjentakelse blir så å si Fannys motiv. Fanny kan fortsette å brenne broer og gjøre feil. Hun blir stående i en desentralisert temporalitet, frigjort fra årsak og virkning, klippet ut av tiden. Fanny blir i det hele tatt værende i *velbehaget*. Kristeva hevder den melankolske tilstanden legger grunnlag for fornektelsen av benektelsen der språktegnene mister funksjon. Sagt på en annen måte: Subjektet får en form for *blindhet*. En slik blindhet trer frem hos Fanny når hun ser muligheter fremfor umuligheter. Hun mangler, eller *later som om* hun mangler, selvinnsikt, og viser en tydelig uvilje mot å forandre seg selv. Det er som om det er en frigjørelse å være blind. Hun slår seg til ro med egen ondskap og ignorerer omstendighetene. Spørsmålet er derfor om ikke blindheten er det som trer frem som et *gode*. Den åpne låvedøren er et tegn Fanny ikke klarer å lese, men også et tegn hun *slipper* å lese.

I motsetning til Freud stiller Kristeva seg på linje med Green som ikke betrakter tristheten som et hat rettet mot et ytre objekt, fordi skaden skjedde på et før-språklig stadium der jeget betrakter seg selv som skyldig i en feil eller medfødt mangel. "For denne typen narsissistisk depresjon er tristheten egentlig det eneste objektet: den er, mer presist, en objektserstatning som den deprimerte knytter seg til, blir fortrolig med og holder av, i mangel av noe annet" (Kristeva 1994: 28). Tristheten kan skape en "følelsmessig sammenheng i jeg'et" (Kristeva 1994: 34) og blir hennes "perversjon" (Kristeva 1994: 59) slik Green hevder subjektet identifiserer seg med den døde moren. Lidelsen blir nytelse. På mange måter ser det ut til at det nettopp er tristheten Fanny foretrekker. Fannys forsøk på å forklare hvorfor hun og X gjorde det slutt, tyder på dette:

Bag sorgen og selvbebrejdelseerne lurede en stille afgrund, som jeg på en måde følte mig mere tryk ved end ved et lykkelig ægteskab. Ikke en stor opslugende afgrund, bare en lille mørk én der fyldte mig med præcis den afmagt, der fik mig til at acceptere, at mit ægteskab gik i stykker, at min søn flyttede væk, og min søster var forsvundet (Gejl 2009: 266).

Utsagnet ser ut til å kunne tolkes bokstavelig. Avgrunnen blir avmakt, og kan videre leses som den døde moren som hun ubevisst identifiserer seg med. Men dersom uhyggen spiller på en ubevisst gjenkjennelse av moren i henne selv, denne likegyldige intetheten hun bærer i seg og verner, blir det samtidig nærliggende å betrakte forfektelsen av å glemme, eller eksemplifiseringen av erindring gjennom gjentakelse, som et tegn på at identifikasjonen når bevisstheden, før den igjen skjules for å bevares. Freud skriver at "Det kan hende at det uhyggelige er det hjemlig-hygge som har gjennomgått en fortrenkning og er kommet tilbake, og at alt uhyggelig oppfyller denne betingelsen" (Freud 2011b: 169-170). Et slikt perspektiv virker ytterst relevant for Fannys uhygge, dersom det hjemlig-hygge leses som krypten, Tingen, gestaltet gjennom en narsissistisk mor, muliggjort gjennom farens fravær. For Fannys del kan det se ut til at hun søker en tømning av sitt psykiske liv for å *forbli* tom.

"Uhyggelig er alt det som skulle forbli en hemmelighet, forbli i det skjulte, men som har trådt frem" skriver Freud (2011b: 153). Hedehuset er et uhyggelig hus og det er relevant å betrakte erindringene som trer frem, inkludert det tapte selvet, som grunnlag for uhyggen. Og derfor: uhyggelige fordi de skulle forblitt *skjult*. Psykoanalysen vektlegger gjerne erindring *bakover* i tid. Men det ser ut til at Fanny foretrekker fortrenkning og erindring *fremover*. All forfektingen av sannhet som uvesentlig trer nærmest frem som en slags lek med den hvite sorgen, der subjektets likegyldighet og oppfattelse av meningsløshet trer frem som et gode. Den psykoanalytiske selvransakelsen får en ironisk dimensjon; hun *vil* ikke se seg selv. Hun ble ikke sett som barn og er ikke særlig god på å se andre. I det hele tatt *slipper* hun å se og

kan se tingene på sin egen måte. Slik legger hun seg tett opptil antiheltens lystprinsipp. Hun viser en passivitet gjennom den manglende viljen til å forandre seg, og enda verre, muligheten til å gjenta seg selv. Med en hvit krypt kan hun fortsette å fylle hullene med whisky og fantaseringer som ser muligheter der de ikke finnes. Ute av stand til å lese tegn – ute av stand til å ta ansvar – fullt i stand til å nyte dette *ingenting*. Satt i sammenheng med lystprinsippet bidrar iscenesettelsen av *the blanc* til fravær av ubehag. Fornektelsen av benektelsen, blindheten, blir en ironisk fordel. Den hvite sorgens iscenesettelse omfavner evighet, ansvarsfraskrivelse, aksept av seg selv og ikke-aksept av det umulige. Fanny slipper å investere i objekter og blir ytterligere fri. Frigjort fra ansvar og frigjort fra tidens tann. Både hun selv, moren og Hope blir konserveret i kulden for å vare evig i en erindring uten morgendag. Gjennom glemselen etableres et blankt ark bakover i tid, ved å være *blind* et blankt ark fremover.

Carte blanche

”Det åpne kan erfares som *det mulige*” skriver Finn Skårderud (1999: 27) i *Uro*, eller; ”som *det fraværende*. Moderne sjeleliv kan ofte beskrives i forhold til den subjektive opplevelsen av *mangelen*” (1999: 28). Det blanke arket viser et fravær, og følelsen av mangel trer særlig frem hos Fanny i første del av romanen. Vendingen av fravær som mangel til mulighet kan forklares med *hvit melankoli*, en senmoderne variant av melankoli som blir grundig skissert av Karin Johannisson i *Melankolske rom* (2010). Hvit melankoli kan dyrke tanken om tomhet som grunnlag for menneskets suverenitet, der likegyldighet til egen eksistens blir kilden til nytelse. Dynamikken mellom tomhet og eksepsjonalitet fanger opp et vesentlig trekk ved melankolien; *tvetydigheten* og den hårfine balansen mellom galskap og genialitet.

”Nogle gange tænker jeg på, om jeg er, som jeg er, fordi jeg er lavet af gammel træt sæd” (Gejl 2009: 44) reflekterer Fanny, og skaper ytterligere assosiasjoner til melankoliens vesen og dens historiske forhold til mannens sæd. Kristeva skriver at i *Problemata* er den svarte gallen bestemmende for store menn. Melankolien ”forutsetter et ’vel tilmålt mangfold’ (*eukratos anomalia*) som formidles metaforisk av skummet (*aphros*), den svarte gallens euforiske motstykke. Denne hvite blandingen av luft (*pneuma*) og likvide stoffer gir skum til havet og vinen så vel som til mannens sæd” (Kristeva 1994: 24). Melankolien tilhører de *eksepsjonelle*. Plasseres Fanny blant de gale eller geniale? Eller er hun bare deprimert? ”Lidelser som lenge ble kalt melankoli, kalles nå depresjoner,” skriver Andrew Solomon (2003: 317) i *Mørke midt på dagen*, der han fremhever at man ikke kjenner årsakene til depresjon. For Kristeva er depresjon og melankoli det samme og knyttet til manglende sorg

over morstapet. Fannys gjentakelser av at hun ikke har noen ting treffer melankoliens hovedtema; *tapet*. I ”Sorg og Melankoli” viser Freud på hvilke måter melankolien skiller seg fra sorgen. Sorg er ofte en reaksjon på et tap, mens melankoli er reaksjonen på et tap som ikke er jeget *bevisst*. Man kan vite *hvem* man har tapt, men ikke *hva*; melankoli kan derfor være ”et objekt tap som er unndratt bevisstheten, til forskjell fra sorgen, der ikke noe ved tapet er ubevisst” (Freud 2011a: 139). I *Skjul* er moren den eneste Fanny ikke savner, og uhyggen ved Hedehuset tyder på at sorgen er unndratt og *unndras* bevisstheten, og at det er riktig å betrakte Fanny som melankolsk. I et freudiansk perspektiv fremstår ikke melankolikeren som en nevneverdig *tiltrekkende* figur. Melankolikeren karakteriseres som passiv og selvdestruktiv; en som gjør seg liten og ubetydelig. Fanny skaper liknende litenhetsillusjoner. ”Måske var jeg bedre til at være barn. Jeg er i hvert fald ikke herre over mig selv” (Gejl 2009: 48) sier hun og etablerer en resignert holdning til den hun er. ”Jeg har været god. Så blev jeg ond” (Gejl 2009: 20). Den manglende kontrollen kunne blitt betraktet som en form for galskap. Men kalkulert galskap viser hun når hun tar med geværet ut i hagen: ”Jeg sætter mig i lænestolen med min whisky og geværet hvilende på lårene. Jeg kunne skyde nogen, hvis det passede mig” (Gejl 2009: 76). Hun ender opp med å skyte rundt seg, og minner ikke mye om ’den gode Frandsen’. Men det virker heller ikke som om hun *ønsker* å være den gode Frandsen.

I *Om melankoli* viser Kjersti Bale hvordan det tradisjonelle synet på melankoli som overvekt av sort galle kunne medføre både lidelse og eksepsjonalitet. Hun vektlegger melankolske symptomers tvetydighet, slik det illustreres i *Problemata XXX.1*. I *Corpus hippocraticum* blir *latteren* tegnet for *både* genialitet og galskap. Hippokrates’ refleksjoner relatert til Demokrits latter konkluderer med at det ikke er Demokrit som er gal, men verden.

Demokrit blir inkarnasjonen av kontrasten mellom tomhet og ensomhet på den ene side og eksepsjonalitet på den annen. Hippokrates’ utgangspunkt er at enten er Demokrit gal, eller så er han et unntaksmenneske. Den lærdom han gjør i sitt møte med Demokrit, er imidlertid at grensen mellom de to tilstandene er så flytende at et symptom på galskap som latteren også kan være uttrykk for galskapens motsetning, sunnhet og visdom, og dessuten botemiddel mot den (Bale 1997: 40).

En liknende inkarnasjon av tomhet og eksepsjonalitet ses i Fanny. Jeg har ingenting, sier hun og ler. Det er som om hun har fått innblikk i noe: ”Jeg får lyst til at grine, for pludselig er det så gennemsykkelig. Svend, der tror, han er en stor mand. Han er bare lille bitte. X, der tror, han er lykkelig” (Gejl 2009: 86). Fanny impliserer at de andre ikke har skjønnet det. Å plassere seg selv i en fornuftskategori gjør hun også ved å definere Hope som det motsatte. Hope er vulkanen som pludselig får utbrudd. Hopes ”sjælelige landskab passer til de arktiske stepper og gigantiske fjeldvægge. Til den sorte polarnat og til den kolde hvide sommernat. Mit passer til rørene og ledningerne under en storby” (Gejl 2009: 175). Ved å assosiere egen sjel med

ledninger dannes bildet av et rasjonelt menneske, til tross for innblikkene i det motsatte. Fannys latter kan i hippokratisk tradisjon plassere henne som et *unntaksmenneske* slik at hun frigjøres fra galskapen. Latteren indikerer at det ikke er *hun* som er gal.

For Werther og hans samtidige antihelter var også melankolien et rom for de eksepsjonelle. Lidelse, men også storhet. Verden fremstår som meningsløs, slik den oppfattes av Fanny. "Iblant er tilstanden blitt beskrevet som følelsen av å møte det store intet" skriver Johannisson (2010: 126). En tom verden var det som kom i og med lutherdommen, i følge Walter Benjamin i *Det Tyske Sørgepillets Opprinnelse*: "Enhver verdi ble fratatt den menneskelige handling. Noe nytt oppstod: en tom verden" (1994: 147). Melankolien omfavner tomheten, og melankolien skilte sørgepillet fra tragedien, der sørgepillet var kristent. Arktis trer frem med slik en tomhet og gir Fanny følelsen av hjelpeløshet. Når Pål, en lokal guide og kjenning av Hope, forsvinner, får hun panikk: "Af og til forsvandt han ud af syne i det hvirvlende hvide, og jeg nåede at blive grepet af panik ved erkendelsen af, at jeg var fuldkommen ude af stand til at overleve her" (Gejl 2009: 286). Er hun tapt i det tomme? Gud er fraværende og verden tom, eller sagt i en kristevansk språkdrakt, idealfaren er tapt og språket har mistet funksjon. Er Arktis en metafor for en tom krypt i en tom verden? Bildene på hvithet/ intethet og skogen av beslutninger kan leses som tegn på bortkommenhet, og bortkommenhet fanges opp av den hvite melankolien, *anomien*.

Sosiologen Émile Durkheim skapte *anomi*. Det er både velkjent og merkelig ukjent. S sammensatt av gresk 'a', ikke, og 'nomos', lov, betyr det ordrett lovløs, uten regel. Det står for en tilstand av forvirring og bortkommenhet som skyldes samfunnets mangel på sammenholdende normsystemer (Johannisson 2010: 231).

Det er fem diagnostiske kriterier som legges til grunn for tilstanden: følelse av isolering, skuffelse, maktesløshet, utenforskap og manglende grunnverdier (Johannisson 2010: 233). Innledningsvis fremhevet jeg utfordringen med å kartlegge Fannys verdier, og at det *kunne* grunne i en mangel på slike. Det er hvertfall ingen tydelige *grunnverdier* som trer frem. De verdiene Fanny har fått med seg i livet er stort sett fra moren, siden faren døde da hun var ti. Der Anker tok med jentene på fisketurer, gjorde moren ting for seg selv. Hun tok seg stadige friheter i forhold til samfunnet og trer frem med en væremåte som så å si blir fanen for det individuelle og grenseløse mennesket. Et slikt fokus på selvrealisering kan danne grunnlag for den hvite melankoliens tapsfølelse. Man blir *lei* av å skulle tilfredsstille kravet om selvrealisering, og Fannys resignasjon og regresjon kan tyde på en slik tretthet.

Den hvite melankoliens tapsfølelse legger seg tett opptil den hvite sorgen. Skuffelse er allerede en del av jeget, og likegyldighet et fremtredende trekk. Likegyldighet er en side av

melankolien kalt *acedia*. ”Hos Dante er *acedia* det femte leddet i kardinalsyndenes orden. I dens infernokrets hersker den isende kulde” (Benjamin 1994: 162). Begrepet omfatter troløshet og forræderi og var en dødssynd. *Acedia* sammenfaller med flere av melankoliens trekk, men de skilte veier under renessansen. Det er likevel interessant å betrakte Fanny i et likegyldig lys. Moren trer frem som en forræder og Fanny følger i hennes spor. Det er mulig å sette spørsmålstegn ved hvorvidt ikke Helen utstyrte barna med verdier som grenseløshet, selvrealisering og likegyldighet. Både Hope og Fannys vesen peker mot en tolkning av at deres antiheltinnelighet har rot i likegyldigheten. Fanny *orke*r ikke sortere papirene, svare på mail eller lytte til beskjeder: ”Jeg tænder mobilen. Der er ni beskeder. To fra Jannik, som jeg ikke orker at høre lige nu” (Gejl 2009: 25). Anomiens likegyldighet gir drømmer om egne nederlag fremfor suksess. Fanny skildrer stadig selvoppfyllende profeti, særlig i relasjon til X. Bestemmer hun nederlaget på forhånd, *drømmer* det? ”Jeg trak mig væk, sagde han. Selv tror jeg, jeg kunne mærke Gretchen. Jeg kunne mærke, at hun lige om et øjeblik ville træde ind i vores liv. Hvis hun da ikke allerede var der” (Gejl 2009: 10). *Vil* hun mislykkes, slik at tristheten erotiseres?

I tråd med melankoliens tvetydighet, inneholder også anomien ”trekk av suverenitet, en frigjørelse fra destruktiv grubling. Tomheten innbyr til eskapisme, til å drømme om hva som helst, gjøre seg til hvem som helst, uten plikter, ansvar og skyldfølelse” (Johannisson 2010: 62-63). Der Fanny drømmer egne nederlag, drømmer Hope at hun er en polarrev, grundig skissert i dagboken de finner i Arktis: ”Og her begynte den. Fantasien om hendes egen langsomme forvandling til en polarræv” (Gejl 2009: 284). Etter hvert forandres tonen. Hope ”holdt op med at bruge vendinger som ’Jeg elsker Arktis’ eller: ’Jeg overgiver mig selv til de hvide fjelde’ og begynte i stedet at skrive ting som: ’Jeg findes. I fjeldet. På fjorden. Gående på bræen’” (Gejl 2009: 285). Hopes måte å leve på legger seg tett opptil den hvite melankoliens *nytelse*. Fraværet av grunnverdier og den hvite tomheten samsvarer i det hele tatt med hva den hvite melankolikerer tar til seg som et *gode*. Anomi rommer en *dobbelthet*. Likegyldigheten kan bli et ”narsissistisk spill (...) eller grip-dagen-mentalitet” (Johannisson 2010: 63). *Skjuls* utvikling, som beveger seg fra grubling og tomhet til et slags fravær av grubling og mer tomhet, virker relevant i lys av anomiens dreining av tomhet som mulighet. Det er mulig å spore en forandring hos Fanny der hun nærmer seg Hopes vesen. ”Nogle gange drømmer jeg, at jeg er Hope. Det har jeg aldrig gjort før” (Gejl 2009: 265) tenker hun. I begynnelsen hevder hun at hun aldri ble venn med naturen, den er ikke vennlig. Men mot slutten er det som om hun tar til seg Hopes tankesett: ””Jeg er et menneske, der er i live takket være mig selv,” og jeg griber geværet og dåsen og går væk fra vinduet. Jeg prøver at trække

vejret roligt. Ind ti gange og ud ti gange. Jeg er i kontrol. Hvad der end er derude, er jeg et menneske, der er i live takket mig være mig selv” (Gejl 2009: 301). Tankegangen viser fravær av grubling, eller: likegyldighet som *gode*. Uroen fjernes.

På et latent plan hviler en spenning spunnet rundt Hope. Særlig fordi hun siteres innledningsvis. ”Jeg aner noget af den sidste store hemmelighed” (Gejl 2009: 5) står det skrevet. Hva slags hemmelighet? Det blir aldri bekreftet, men det nærmeste man kommer er det hun skriver med store bokstaver i dagboken: ”Tilpasningens evne og resignationens kunst er de viktigste egenskaper i Arktis” (Gejl 2009: 284). Dersom en leser Arktis som et bilde på hvit melankoli, sammenfaller egenskapene med den hvite melankolikerens strategier for å håndtere den anomiske situasjonen: ”Én er *tilpasning*: man holder seg til de normer som finnes, gjemmer seg i det vante, søker trygghet i rutiner og ritualer. En annen er *innkapsling*: man resignerer, trekker seg unna kampen om å lykkes, både som mål og som livsform” (Johannisson 2010: 233). Disse strategiene, forkortet som *tilpasning* og *resignasjon*, er så å si identiske med Hopes strategi for å overleve Arktis. Denne måten å resignere og trekke seg unna kampen for å lykkes, er interessant i forhold til både Hope og Fanny. Hope trekker seg tilbake ved å flykte til Svalbard og unngå relasjoner overhode. Fanny flykter til Hedehuset og setter telefonen på autosvar. Retretten til Hedehuset kan være en overlevelsesstrategi, på samme måte som Pål lærte henne å overleve i Arktis: ”- Når stormen kommer, graver man sig ned i sneen. Bruger det eneste materiale, der kan blive en del af stormen uden at blive revet med” (Gejl 2009: 275). Det er relevant å betrakte Fanny som bortkommen i et åpent landskap, der de truende fjellene er tegn som ikke kan tydes og derfor skremmende. Løsningen blir å trekke seg unna alt, slik *blindheten* blir en tilpasning.

Romanens slutt gestalter en ro. Der den metalliske fargen tidligere blir koblet til angst, er den mot slutten fratatt ubehag: ”Der er en stor metallisk tomhed inde i mit hoved, og jeg ligger i grunden godt” (Gejl 2009: 304). Den metalliske tomheten i hodet kan leses som en konkret beskrivelse av en melankolsk tilstand. Det er tomt i henne. Men her trer tomheten frem som utgangspunkt for *begynnelse*. Før hun våkner med tomheten i hodet, opplever hun en visjon som inkluderer Hope:

Der breder sig et hvidt lys ud over vidderne. Hundenes ånde og slædens meder på den sprøde sne er det eneste, der blander sig med den evige susen. Foran mig strækker fjorden sig som en kæmpe hvid flade. Kegler og trekanter og kvadrater skærer sig tavst op gennem isen, hvis grønlig farve af og til svagt lyser under fygensneen. Langt foran ser jeg en dansende skikkelse i disen. Nogle gange forsvinder hun i det hvide, går i ét med himmel og jord. Så aner jeg konturerne af hende og nogle små prikker foran, der må være slædehundene. Fjeldene på begge sider af fjorden træder frem som skygger for blot at forsvinde igen. Jeg følger efter i hundenes tempo, ser polartågen sive ind fra kysten og igennem mig. En ensom fugl følger mig på vej. Langt fremme skinner et gult lys op fra horisonten. Jeg forstår det nu. Dette er ikke verdens ende. Dette er verdens begyndelse. Jeg træffer verdens første beslutning (Gejl 2009: 303).

Arktis representerer ikke lenger døden, men livet. Grønnfargen gir ro fremfor uro, håp fremfor angst. Eller satt i sammenheng med den hvite sorgen; uvissheten, *ellipsen* som trer frem foran føttene til Hope, skaper en krypt der tegnenes fratatte mening blir mulighet. Utdraget illustrerer det tomme som det *mulige*. Det gule lyset kunne vært den drømte solen Kristeva refererer til i *Svart sol*: ”Nerval gir Tingen en blendende metafor, som antyder en insistering uten nærvær, et lys uten representasjon: Tingen er en drømt sol, klar og svart på én gang: ’Alle vet at man i drømme aldri ser solen, selv om man ofte fornemmer et meget sterkt lys’” (Kristeva 1994: 29). Dersom Tingen er en drømt sol, er det mulig å tenke at Fannys utopiske beslutning blir en identifikasjon med moren, der trekantene representerer et dødt språk som gir næring til imaginasjonen og dermed mulighet for begynnelse, eller *gjentakelse*. Siden Fanny så å si er *fratatt* reelle muligheter, blir det relevant å betrakte det mulige som en nytelse av lidelsen, at det *tapte* håpet er selve håpet.

Der Kristeva fokuserer på at melankolien må overvinnes, viser Benjamin et syn som i større grad sammenfaller med Fannys ironi: ”Sorgen er det sinnelaget hvor følelsen gir den tømte verden et nytt, maskelignende liv for å ha en gåtefull nytelse ved synet av den” (Benjamin 1994: 147). Affektene er ikke knyttet til gjenstander; verden fratas verdi. Tingenes verdiløshet skaper nytelse, da det gir anledning til å finne en skjult mening i tingene:

Utslettelsen av affektene, hvor bølgen av liv som hevet seg i legemet stilner, evnet å føre distanseringen til omverdenen frem til en fremmedgjøring fra egen kropp. Ved at man forstod dette symptomet på depersonalisering som sterk sorgfullhet, trådte begrepet om denne patologiske tilstanden, hvor enhver uanselig ting opptrer som tegn på en gåtefull visdom fordi det naturlige eller skapende forholdet til tingen ikke er der, inn i en makeløst fruktbar sammenheng (Benjamin 1994: 148).

Det er godt mulig det er en slik gåtefull visdom som trer frem for Fanny idet hun plutselig skjønner at Arktis viser begynnelse og ikke slutt. Ved å tillegge de døde tingene ny mening omfavner hun Benjamins perspektiv. Bale skriver at ”ettersom betydningene er vilkårlige og ikke utgår fra tingen selv, blir de uendelig repetitive, og inngir ham i neste omgang den livslede kontemplasjonen er et forsøk på å komme bort fra” (Bale 1997: 97). Satt i sammenheng med den iscenesatte sorgen kan en slik gjentakelse forklare romanens sirkulære vesen, der omslaget er en endring av rytmen, en tømning som muliggjør gjentakelse, i en evig repetitiv rytme. Kanskje det var *denne* rytmen naboen forstyrret. *Ellipsen* blir ikke bare fraværet og det skjulte; den blir melankoliens svarte sol, slik solen er en perfekt ellipsoide.

I benjaminsk forstand er likegyldighetens gode nettopp det å *slippe* og i stedet kunne *nyte*. Når Fanny tar med seg geværet ut i låven, besitter hun en likegyldighet som kan spores både hos moren og Hope. Greens og Kristevas vektlegging av den introjiserte moren gjør det relevant å betrakte Fannys likegyldige holdning som en gestaltning av den hvite melankoliens

filosofi. Det hvite sorgen *blir* det blanke arket. Moren har utstyrt henne med et blikk som hun har i seg og utnytter til sin fordel. Både anomien og acediaen omfavner muligheten til å ikke bry seg. For munkene var den en slags etterlengtet latskap: ”*Acedia* var en fristelse til å oppgi strebenen mot perfektjon, som for dem var å leve i Gud og tenke på Ham uten avbrudd” (Bale 1997: 88). Det kan være et slikt befriende rom til å gjøre ingenting Fanny gir seg selv. En uvilje mot å ha et *fylt* ark, og at det nettopp er tomheten og begynnelsen som er det etterlengtede, fordi man i dette rommet verken gjør noe eller har noe, men bare passivt *venter* eller *forventer*. Sorgarbeidet kunne kanskje frigjort henne, men i kraft av den gåtefulle innsikten om Arktis ser det snarere ut til at hun velger å *skjule* den. Arktis blir et like mye *carte blanche* som *the blanc*, og kan derfor fylles med mening gjennom melankoliens fantasirike språk. Det at *the blanc* blir *carte blanche* – at den hvite melankoliens mangel blir mulighet – omfavner i det hele tatt antiheltens lystprinsipp. Ubehag vendes til velbehag. Innsikten i tegnenes arbitrære vesen kan være det som gjør at Fanny forsvarer likegyldigheten og fratas skyld. Likevel er det som om ironien indikerer en *påtatt* uskyldighet.

Sørgespillet

I *The Compass of Irony* skriver D. C. Muecke at ironiens kunst, hvis man skal gjøre det veldig enkelt, er ”the art of saying something without really saying it” (1969: 5). En slik definisjon nærmer seg allegorien, og er derfor interessant i Fannys tilfelle. En allegori er et bilde på noe annet, slik Arktis trer frem som bilde på et hvitt ark og en hvit sorg. Men sier også *Skjul* som helhet noe uten å egentlig si det? Gjennom romanens fragmenter og ellipser dannes ingen entydig mening. Fanny står på stedet hvil og det eneste omslaget er hennes *blikk* på tingene. Fragmentene kan speile følelsen av manglende helhet. Erindringene er ukronologiske og må tolkes baklengs og på tvers. ”I en rekke fremstillinger er melankolikeren omgitt av ruiner, fragmenter og bruddstykker – forgjengelighetens emblemer – som tegn på den grublendes tristhet” skriver Bale (1997: 14). Er *Skjul* en slik ruin, og i så fall, vokser noe opp fra ruinen?

Det er relevant å betrakte fragmentene som nettopp den boken hun planla å skrive: ”Jeg er her for at researche på min bog om de sidste tyve års europæiske historie begyndende med murens fald. Den ultimative undervisningsbog om den nyere historie, gymnasieelevernes egen levetid, er simpelthen ikke skrevet endnu. Det er mig, der skriver den” (Gejl 2009: 52). Fanny *skriver* den, i presens. Betyr det at *Skjul* er et bilde på hennes egen levetid? En allegori? I følge Kristeva er allegorien en *erstatning*:

Sublimerings dynamikk vever, idet den mobiliserer primærprosessene og idealiseringen, et *hyper-tegn* i og med og rundt det depressive tomrommet. Dette er *allegorien*, som et praktmonument over det som *ikke*

lenger er, men som gjengis en overordnet betydning for meg, fordi jeg er i stand til å gjenskape intet, bedre enn før og i en uforanderlig harmoni, her og nå og for evigheten, med blikket på en tredje (Kristeva 1994: 99-100).

Hun hevder allegorien gir den tapte signifikanten en ”betydningsbærende nytelse” (Kristeva 1994: 102). Fannys ro *kan* hvile i og med denne nytelsen; en tilfreds visshet om at meningsløsheten likevel samlet seg i en affekt og erstattet fraværet. Kunsten er ifølge Kristeva en overvinnelse av melankolien. Melankolikerens språk fornektet jo benektelsen, slik at det blir tomt og meningsløst, mens kunsten skaper *mening*. Den melankolske tilstanden beholder tomheten, mens allegorien erstatter den. Slik motstår kunsten døden og blir i stedet liv og skjønnhet. I et kristevansk perspektiv er altså *Skjul* nødt til å presentere overvunnet melankoli, og må videre leses som en allegori over tomheten. I så fall sier Fanny noe uten egentlig å si det. Men hva er det hun egentlig sier? Ifølge Kristeva dekker skriften over fraværet, slik at tomheten ligger *utenfor* allegorien. Når *Skjul* leses som en allegori, kan en ikke se bort fra Fannys påstand om at hun skriver en bok om samtiden. Satt i sammenheng med vokalene, Bille og Arktis blir å så fall denne samtiden gestaltet av *fraværet*, der fravær som mangel blir fravær som mulighet. Vil det ikke da være mulig å hevde at fraværet og tomheten ligger *i og med Skjul*, eller altså, i og med tegnet? Slik Arktis *både* blir et *carte blanche* og *the blanc*?

Walter Benjamins allegorifortolkning skiller seg nettopp fra Kristevas på dette punktet. Han hevder det særpregede ved allegorien er ”den hemmelige, privilegerte kunnskapen, det vilkårlige herredømmet over de døde tingenes område, den forestilte uendeligheten i en verden tom for håp” (Benjamin 1994: 246). Allegorien *forestiller* livet i det døde. Tomheten er på ingen måte fjernet eller overvunnet, og det er en slik *forestilt* begynnelse i en verden tom for håp, eller Hope, som trer frem hos Fanny. I så fall kan Fannys antiheltinnelighet sies å være særlig interessant fra en benjaminsk synsvinkel. Fordi melankolikeren har lagt tingene døde for sitt blikk, blir meningen tilfeldig; et *spill*.

Enhver person, enhver ting, ethvert forhold kan bety hva som helst. Denne muligheten utsier en tilintetgjørende, men likevel rettferdig dom over den profane verden: Den kjennetegnes som en verden hvor det ikke kommer så mye an på detaljer. Likevel blir det helt umiskjennelig, særlig for den som står den allegoriske skrifteksegesen nær, at alle betydelige rekvisitter, nettopp gjennom henvisningen til noe annet, oppnår en styrke som gjør dem inkommensurable med de profane ting – og som kan heve dem opp til et høyere plan, ja helliggjøre dem. Følgelig blir den profane verden så vel opphevet i rang som gjort verdiløs gjennom den allegoriske betraktningen (Benjamin 1994: 183).

Allegorien tydeliggjør med andre ord spillet med sorgen. Subjektets melankolske tilstand leker med fraværet. Fordi allegorien både har uendeligheten og døden i seg vil møtet med allegorien bare bli en bekreftelse av det tilfeldige og meningsløse. I *Skjul* er verden og personer fratatt mening, gjort om til detaljer i en helhet som ikke finnes, før omslaget likevel

tillegger verden verdi. Men det er Fannys *tanke* som gir avslutningen verdi, ved at hennes imaginasjon ser begynnelser. For Benjamin er allegorien en form for troløshet, det er selve vendingen fra meningsløshet til mening som både fratar og gir tingene verdi.

For nettopp dette er den melankolske fordypelsens vesen: At dens siste gjenstander – hvor den helt og holdent tror å kunne sikre seg det forkastede – slår om i allegorier som utfyller og skjuler den tomheten hvor de fremstilles – slik intensjonen til sist ikke holder pålitelig fast ved synet av knoklene, men troløst springer over til oppstandelsen (Benjamin 1994: 246).

Fannys omslag fra avslutning til begynnelse indikerer altså en form for troløshet, hvis man følger Benjamins tankegang. Hennes optimisme skjuler avslutningen. Ordet skjul peker i seg selv mot gjemmested, beskyttelse, det å holde hemmelig. Allegorien? Eller ironien. Er Benjamins allegori grunnleggende ironisk?

Jeg vil hevde at omslaget presenterer en form for ustabilitet fordi det er Fannys tanker, og ikke omgivelsene, som endres. Greens hvite sorg blir et hvitt ark, og grønnfargen gir håp fremfor angst. Det vil si at den negative narsissismen er representert i det blanke arket. Arket er blankt *fordi* det er et fravær. Og fraværet er på samme måte representert i håpet. Visshet fjerner håp og angst, slik visshet fyller arket. Bale hevder at til tross for at Kristeva benytter Benjamins allegorifortolkning som bekreftelse, er det snarere forskjellene mellom dem som trer frem. Bale ønsker i motsetning til Kristeva å fremheve dødsdriftens virkninger i kunsten. Hun hevder at ”fokuseringen på livsdriftens betydning for kunstverket i *Soleil noir* innebærer at tomheten, til tross for at den anerkjennes som forutsetning for kunstverket, bare i liten grad blir sagt å være representert i kunstverket” (Bale 1997: 224). Jeg vil støtte meg til Bales teori og hevde at dødsdriften også er representert i *Skjul*. Død og liv trer frem i samme bilde og omfavner både ironikerens og melankolikerens tvetydighet. Fraværet fjernes ikke, men skifter fortegn. Kunsten er for Kristeva *katharsis*, men Bale påpeker det ustabile ved katharsis, i tråd med melankoliens ustabilitet. Det kan når som helst tippe til den andre siden:

Dermed blir den litterære representasjonens *katharsis* upålitelig både som terapeutisk middel og sublimatorisk løsning på kriser slik Kristeva hevder. Etter mitt syn er det den doble pretensjonen ved hennes melankoliteori, at den både skal være en estetisk teori og en teori om representasjon som terapeutikum, som nødvendiggjør at hun ekskluderer den negative narsissismens spor fra det estetiske (Bale 1997: 232).

Fra en Balevinkel blir det altså relevant å betrakte allegorien som et upålitelig terapeutisk middel fordi fraværet hviler i og med tegnene og derfor kan tippe over til mangel igjen.

For at omslaget skal være mulig, forutsettes i følge Benjamin figurenes død (1994: 239): ”Allegorien tilsvarer de antikke gudene i utdødd håndgripelighet. Dermed er det mer treffende enn det er ment som, at ’nærheten til gudene er en av de viktigste forutsetningene for en sterk utvikling av den allegoriske fremstillingen’” (Benjamin 1994: 240). Det er derfor interessant

at *Skjul* leker med en rekke døde guder. Hedehuset kan for eksempel knyttes til Hades' hus, et dødsrike den greske guden Hades voktet over. Myten vekker assosiasjoner både til den tapte tiden og det uhyggelige huset. Men tar man et nærmere blikk på Hedehuset, blir også en annen tolkning relevant. *Hede* er i den danske betydningen av ordet opprinnelig dødt land med næringsfattig jord. Samtidig betyr *hede* menneskeskapt natur. Det vil si at over det døde plantes noe nytt. En konstruksjon som *skjuler* det døde, uten at det døde av den grunn er fjernet. Det er et slikt bilde slutten danner, der eldgamle fjell fødes inn i disen. Bildet viser fødsel og død, slik allegorien i det kristne sørgespillet redder de døde gudene som er gått tapt.

”Det allegoriske omslag blir allegori over muligheten for omslag” skriver Bale (1997: 223). Ellipsene, sirkelen som trer frem i romanens tematiske struktur der runde former, solen og begynnelse, gir ro fremfor uro, indikerer at *Skjul* er en allegori over det allegoriske omslag, altså *muligheten* og *evigheten*, eller også, *ironien*. Det evige i det iscenesatte fraværets gjentakende rytme; det mulige i den iscenesatte sorgens fantasi. *Skjul* ser i det hele tatt ut til å være et spill med sorgen, en fri lek med rytmen, slik Hope danser i sirkelen. Den sirkulære gjentakelsen, rytmen, viser samtidig den ironiske *ustabiliteten* ved spillet. For Fanny fjernes ikke tomheten, men dreies. Granaas fremhever ironien og allegoriens likhet ved at begge uttrykker noe *annet* enn det som sies. ”Men mens allegorien bygger på et likhets- eller nærhetsprinsipp, bygger ironi som kjent på ulikhet, kontrast eller distanse mellom de to nivåene. På denne bakgrunn kan en ikke anse ironi som en undergruppe av allegori” (Granaas 1980: 9). Men Benjamins allegori trer frem som grunnleggende ironisk. En slik ironi hviler også over *Skjul*. Til tross for sine kontraster bærer evighet og forgjengelighet, håp og angst nærhet ved at de forankres i uvissheten, tanken og troen. *Omslaget* er i det hele tatt ironisk.

Ifølge Benjamin viser troløsheten at det onde bare eksisterer i allegorien: ”Det er ikke noe annet enn allegorien og betyr derfor noe annet enn det den er. Nemlig ikke-eksistensen av det den forestiller” (Benjamin 1994: 246). I så fall blir Arktis en gestaltning av ondskapen, dersom en leser mulighetene, begynnelsene som en ikke-eksistens som dekker over umuligheten og den hvite sorgen. *Carte blanche* skjuler *the blanc* og blir et troløst spill med sorgen. I sørgespillet iscenesettes allegorien; sorgfullheten er dens mor og innhold. Fra denne nedstammer tre satanistiske løfter og sørgespillet viser dem i virksomhet: ”Det som lokker, er skinnet av frihet – i utforskningen av det forbudte, skinnet av selvstendighet – i atskillelsen fra de frommes fellesskap; skinnet av uendelighet – i det ondes dypeste avgrunn” (Benjamin 1994: 244). Frihet, selvstendighet og uendelighet bryter med all dyd, for det karakteristiske for dyd ”er å ha et mål foran seg, nemlig forbildet i Gud – slik som all ryggesløshet åpner for en uendelig progresjon ned i dypet” (Benjamin 1994: 244). I lys av Fanny er disse løftene

høyst aktuelle. Det er et fravær av mål. Hun bryter med de fromme og utforsker det forbudte gjennom forholdet til Jannik. Fannys påstand om at den levende Hope fyller mer enn hennes død kan være et ønske om å *konservere* henne. Dersom *Skjul* iscenesetter allegorien, må allegorien med nødvendighet være den hvite sorgen. Det negative hvite arket er den iscenesatte sorgen, som i og med allegoriens omslag og identifikasjon med moren blir et positivt hvitt ark. Tatt i betraktning at hun er historielærer: Fanny forsøker å fange det evige. Hun innsetter en annen realitet enn den som foreligger. *Troen* gjør at håpet er det eneste hun blir stående igjen med, og slik dannes en treffende likhet til flere tapte, greske guder, nemlig myten om Pandoras eske. Hedehuset er som en slik eske, der døren åpnes og det ene grimme minnet etter det andre flyr ut:

In the Greek myth of PANDORA, only Hope remained after the box had been opened and the evil spirit released. In this theme especially, Hope's attribute may be a CROW, the bird associated with her in the Roman era because it calls 'Cras, cras' (Lat. 'Tomorrow, tomorrow') (Hall 1996: 156).

Interessant nok karakteriserer Fanny seg som en kråke flere ganger. Og ved en anledning kaller hun seg også en *brevkråke*: ”Nu er det lykkedes, og som en anden brevdue, en brevkrage, er jeg vendt tilbage til dér, hvor jeg var, før jeg nogensinde havde noget. Jo. Jeg havde Hope” (Gejl 2009: 86). En brevdue vender alltid tilbake og finner veien hjem, og kan derfor peke på regresjonen, som står i sammenheng med gjentakelsen og tilbakevendingen. Assosiasjonen til kråken antyder at Fanny vil være ved begynnelsen. Hun viser en barnslig lyst til å være der alt starter, *der håpet er konservert og bevart*. Hun har åpnet døren til barndommens evige *forventninger*. Dersom man belyser Fanny gjennom myten om Pandoras eske, er det mulig å sette spørsmålstegn ved hvorvidt ikke håpets attributt, kråken, er Fannys troløshet, som viser muligheten for omslag.

Fanny vender knoklene om til oppstandelsen. Hun tar seg *friheten* til å skape begynnelser der det ikke er noen. I Søren Kierkegaards magisteravhandling ”Om Begrebet Ironi” skisseres et perspektiv på ironi som fanger opp et interessant fellestrekk ved allegorien og ironien. Den troløses konstruksjon av begynnelser, uanfektet av tingenes tilstand, samsvarer med ironikerens største glede:

Men det, som i alle disse og lignende Tilfælde er det Fremtrædende i Ironien, er den *subjective Frihed*, der i ethvert Øieblik har *Muligheden af en Begyndelse* i sin Magt og ikke er generet af tidligere Forhold. Der er noget forførelserisk ved al Begyndelse, fordi Subjectet endnu er frit, og det er *denne Nydelse*, Ironikeren attraaer. Virkeligheden taber i saadanne Øieblkke sin Gyldighed for ham, han er fri over den (Kierkegaard 2013a: 266).

Ironikerens nytelse av begynnelsen minner sterkt om Fannys motiver. Begynnelsen er frihet fordi den er et ubeskrevet blad. Det er på *denne plassen* Fanny ønsker å stå. Troløsheten

frigjør begynnelser og uendelighet, slik frigjørelsens fravær skaper rom for venting. Begynnelsen er også et *fravær* fordi arket er tomt, eller tømt. Hvilken følelse som får feste kommer an på øyet som ser, slik begynnelsen bare er en begynnelse dersom den *oppfattes* som begynnelse. Fanny *burde* kanskje følt angst, noe hun også gjør i begynnelsen, fordi fraværet nærer alle de fæle fantasiene om hva som kan ha skjedd Hope. I stedet velger Fanny å fylle fraværet med evighet, noe hun er berettiget til, i og med at både angsten og håpet er en subjektiv tro, slik kristendommen ble det i og med lutherdommen. Fanny viser på mesterlig vis den *subjektive friheten* som hviler både i ironien og allegorien; for ikke å snakke om livet selv. Slik livet er uvisshet og fravær av mening, kan det fylles med tro på udødelighet og personlig frelse. Kråken roper håpefullt på morgendagen, til tross for at den kanskje aldri kommer. *Fraværet av mening* omfavner muligheten og umuligheten, angsten og håpet, livet og døden. Allegori og ironi søker begynnelse og frihet, enten den er der eller ikke. Jeg vil hevde at Fannys antiheltinnelighet særlig bæres frem ved at hun tar seg friheter som ikke finnes. Og spillet med sorgen *tydeliggjøres* gjennom ironien.

Spørsmålet er om fenomenene er ironiske med eller uten hennes intensjon. Er hun et *offer* eller kalkulert? Muecke gjør rede for en type ironi som er høyst relevant i Fannys tilfelle, og som indikerer at uskyldigheten er en *påtatt* uskyldighet, eller også, et ytterligere spill. Det er den *skjulte* ironien, der ironikerens intensjon er å ikke bli *sett*, men snarere *avslørt*.

The Covert Ironist will aim at avoiding any tone or manner or any stylistic indication that would immediately reveal his irony. The closer he can get to an 'innocent' non-ironical way of speaking or writing while at the same time allowing his real meaning to be detected the more subtle his irony (Muecke 1969: 56).

Hvordan skal man i så fall finne ut om noen er ironisk eller ikke? Det som særlig peker mot at noen er ironisk, er vissheten om en motsetning mellom den skrivendes tilsynelatende mening og argumentasjoner, og konteksten der meningen eller argumentasjonslinjen blir presentert. Konteksten vil her innebære hva leseren allerede vet om subjektet, hva subjektet forteller om seg selv, og hva leseren blir fortalt gjennom subjektets oppførsel og holdning. Det er slike motsetninger i *Skjul* som gjør det relevant å snakke om skjult ironi. At denne typen ironi kalles skjult er også interessant i forhold til Fannys stadige tilbakeholdelse av informasjon samt romanens tittel. Konteksten bærer preg av at Fanny mer eller mindre bevisst gjør sine valg. Valgene hun hevder blir tatt på slump ser ikke ut til å være tatt på slump. Hun heftes ikke av omstendighetene i en så stor grad at hun enten må være dum, eller ironisk. Tvetydigheten og troløsheten likner en form for ironi som Muecke kaller generell ironi; en slags ironisk holdning til livet, som omfavner melankoli og sentimentalitet:

If he feels equally involved and detached, this may find expression in self-mockery, in ambivalent fictional characters, such as the hero-villain, or even in *dobbelgänger* motifs. But perhaps it is more common to find either the feeling of involvement or the feeling of detachment predominant. And these feelings may be either welcomed or resisted, so that the expression of an ironic attitude may be coloured by feelings of sentimentality, resignation or despair, compassion or bitterness, scepticism, nihilism, melancholy, or serenity (Muecke 1969: 122).

En slik generell ironi trer ifølge Muecke særlig frem i Robert Musils *Mannen uten egenskaper*. Den generelle ironikeren *er* mannen uten egenskaper, og denne ironikeren kunne like gjerne vært Benjamins melankoliker, og trer frem med likhetstrekk til antihelten. Mannen uten egenskaper vil ikke være noe spesielt, for bare det å være *noe* blir en begrensning og fordi realisering tiltrekker ham mindre enn ikke-realisering. Han har akseptert at den helhetlige naturen er basert på motsetninger og konfronterer hver idé fra den moderne verden med en liknende gyldig eller ugyldig mot-idé (Muecke 1969: 127-128).

Fanny kunne blitt betegnet som *kvinnen* uten egenskaper. Hun søker stadig muligheten for nye begynnelse og frigjør seg fra alt som hefter. Muecke skriver at den generelle ironien omfatter tanken om at livet ikke kan leves med mindre man ikke har noen tanke for morgendagen. Vi vet aldri når vi kan bli truffet av en meteoritt. Hvordan oppnå ro i en slik verden? "Peace of mind is to be achieved not by foresight and prudence but by blindness and recklessness" (Muecke 1969: 135). Det vil si at Kristevas uleselige tegn blir en fordel. I Fannys tilfelle gestaltes blindhet bakover i tid gjennom glemsel og fremover i tid ved å ikke bry seg. Slik trer *the blanc* og *carte blanche* lekent frem. Fannys melankoli får i så fall et spennende perspektiv i en samtid fratatt fasit. Dersom hun kan sies å bære en holdning av generell ironi er det også mulig å forklare bruken av skjult ironi som en ytterligere frigjøring fra egne holdninger. *Hun sier noe uten å engang si det*. Ved å skjule egen holdning bak et tykt lag med ironi gis hun i tillegg et snev av uskyldighet. I så fall er det mulig å hevde at hun *later som om* hun er uskyldig, at hun fremstiller seg som et offer i lys av oppveksten hun har hatt, mens hun snarere, idet ironien oppdages, avsløres som en troløs ironiker som på *ingen* måte kan karakteriseres som noe offer. Muecke hevder at det ligger et potensial for generell ironi i psykoanalysens oppdagelser av sinnets prosesser, der vårt bevisste liv lever et hemmelig, skjult liv og freudianske glipper avslører sannhet som ikke var intendert å skulle tre frem.

In our conscious life we have all the 'innocent unawareness' of the typical victim of irony who assumes that things are what they appear. This makes us all unconscious hypocrites living a 'life of continuous and uninterrupted self-deception', as the Satanic angel in Mark Twain's *Mysterious Stranger* puts it. The things which we would say happen to us against the will may really be things which secretly we will to happen (Muecke 1969: 142).

I et slikt perspektiv blir Ego ifølge Muecke stående i en ironisk og uheldig situasjon, fanget mellom den uansvarlige Id og den ansvarlige Super-ego, mellom livgivende og dødbringende.

Ironien ligger i de motstridende verdiene; man må være for og i mot begge sider. I et slikt tilfelle fremtrer et ironisk potensial: “while the victim really is ‘innocent’ and confidently assumes nothing is wrong, the ironist only pretends ‘innocence’ and writes or behaves *as if* nothing were wrong” (Muecke 1969: 33). Satt i sammenheng med Fanny blir det nærliggende å konkludere med at hun bevisst og intendert *spiller* med sorgen og videre: leker med psykoanalysens begreper.

Den generelle ironien viser ifølge Muecke at romanen er den formen vi vender oss mot for “the experience of understanding a subjectivized social existence” (1982: 93). I Fannys tilfelle er det relevant å betrakte hennes sosiale eksistens som betinget av det subjektiviserte. Alt farges av hennes blikk, og hun ser ikke ut til å ville kvitte seg med verken melankolien eller det blanke arket. Hun har et grunnleggende behov for å være *ubundet*. Anmeldelsene gjør henne likevel ikke fri *til* å gjøre hva som helst. På sett og vis *er* hun bundet. Men, ved å brenne broer og relasjoner er hun fri *fra*. En slik *fri fra* kan karakteriseres som fravær, og spørsmålet er om ikke dette tapet blir grunnlaget for melankoliens ulike tilstander, og videre trer frem som Fannys *carte blanche*, bare at det blir et *indre* blankt ark som kan fylles med eksesser og fantasi. Ved å late som om hun ikke er klar over konteksten, frigjør hun seg til og med *fra* egne handlinger. Hun fremtrer som uskyldig der hun i virkeligheten er kalkulert. Skuddet *frigjør* i form av at hun *mister* enda mer. Men det *binder* henne til melankolien. Å *velge* melankolien forsvaret det å synke ned i et selv. Fannys manglende vilje til å binde seg kan sies å støtte oppunder troløsheten, fordi ubundetheten i seg selv nærer og fyller den samme tomheten og gir henne mulighet til omslag i en verden tapt for håp. Alt definerer henne som noe *annet* enn et offer, og som ved den melankolske leden kan tilstanden til og med sies å gi henne en form for makt, slik Johannisson poengterer.

Det ligger en viss makt i å gjøre rede for sin lede. Å gå på utsiden av verden og kommentere den med opphøyd distanse, er å bygge seg en identitet som utvalgt. Samtidig er leden en måte å slippe å engasjere seg på. Den kan overlistes gjennom å iscenesettes (på samme måte som melankoli kan overlistes med melankoli). Men den kan også punkteres som en positur og en maske – for latskap og uvirksomhet, eller for noe langt mer truende: udugelighet. Den eksistensielle ledens kjennetegn er at den stadig kan kle seg om, ta på seg masken av det motsatte og dyrkes som kynisme, ironi eller oppskrudd selvfølelse (Johannisson 2010: 129).

Fanny *iscenesetter* den hvite sorgen i et ironisk spill, antagelig nettopp for å følge antiheltens hovedprinsipp: *lystprinsippet*. Fanny vil *slappe av*. Samtidig er det mulig å hevde at selvironien er et ekko av den døde moren. Helen trer frem med en troløshet, og spørsmålet er hvorvidt ikke troløsheten og likegyldigheten blir Fannys nøkkel til både lidelse og nytelse. Hun hevder selv at hun ikke skammer seg: ”Jeg rejser mig og gider ikke engang skamme mig. For hvis skyld skulle jeg gjøre det? For hvis skyld skulle jeg fortsatte denne lille komedie, jeg

spiller for mig selv” (Gejl 2009: 86). Hvertfall ikke for morens skyld, er det fristende å svare, hun var likeglad. I relasjon til den døde moren-komplekset er det mulig å hevde at Fanny betrakter seg med morens likegyldige blikk, og at hennes antiheltinnelighet dannes av en likegyldighet til eget værende; en ironisk distanse til både seg selv og livet. I så fall tar hun opp i seg den hvite melankolikerens strategier, der meningsløsheten kan forvandles til narsissistisk spill og grip-dagen mentalitet.

Mangelen er det konstituerende for språket, ifølge Kristeva. Fornektelsen av benektelsen legger språket dødt. Derfor er allegorien i hennes perspektiv en frelse fra melankolien. Hos Benjamin derimot, er allegorien et møte med fraværet. Eksemplifiserer Fanny overvunnet melankoli eller konservert melankoli? Representasjonen av mangel som mulighet og ikke *utenfor* muligheten, peker mot en allegorisk fremstilling av det benjaminske omslaget. Det er mye som tyder på at Fanny spiller med sorgen og at det er grunnlag for å si at hennes antiheltinnelighet særlig gestaltes av en kalkulert latskap, dandert som nostalgisk sørgespill. I *Skjul* blir det relevant å betrakte mangelen, og ventingen som dermed følger, som styrende for anledningen til å plassere annen mening, *egen* mening, i tomrommet, som igjen kan gi en slags tyrannisk nytelse av egen konstruksjon. Virkeligheten er fratatt gyldighet. Hun viser derfor et spennende spill med subjektiviteten. Hennes uttalte ønske om å være nedsunket i tid, med en bok i fanget, ser ut til å være den ledende drivkraften. Det mulige er ikke *muligheten* i selvrealiseringens forstand, men i evighetens forstand. Lidelsen forsvarer det å synke ned i et jeg og gjøre nettopp – *ingenting* – og legger ironisk nok grunnlag for omslag til nytelse.

Dersom hun i greensk forstand identifiserer seg med den døde moren, tyder det ironiske spillet på at identifikasjonen ikke er ubevisst, men bevisst. I så fall burde hun blitt kvitt melankolien. Men Fanny skjuler sorgen. Hun skjuler sorgen, seg selv, ironien og undervisningsboken. Sistnevnte plasserer henne muligens blant de geniale. Kanskje den nettopp *er* en ultimat undervisningsbok om samtiden som viser muligheten for omslag, og meningsløsheten som dermed avkles. Fornektelsen av benektelsen gjør en blind og risikoen fjernes. *Det skjønnne blir velbehaget*. Kunsten tar døden til seg og viser dødens og livets ironiske vesen, for hvem vet hva som kommer? Hvem vet om håpet eller angsten innfris? Og spiller det egentlig noen rolle når vissheten uansett ikke er der? Gud er ikke tapt; Gud har aldri vært der og er derfor *fraværende*. I og med lutherdommen finnes han kun i vår subjektivitet. Livet er i så måte grunnleggende ironisk, og Fanny kan sies å si noe om samtiden uten å egentlig si det. ”Ironien, subjektivitetens selvopphevelse nådd til veis ende, er den høyeste frihet som er mulig i en verden uten Gud” skriver Georg Lukács (2001: 75) i *Romanens teori*. ”Melankolien varierer med det religiøse temaet, men den forankres, om man

kan si det slik, i den religiøse tvilen” skriver Kristeva (1994: 25). Fannys troløse beslutning forankres i katolisismen, på samme måte som Helens forræderi sprang ut av Bibelen Hope ble tildelt. Uten Gud etterlates en tom verden. Men med eller uten håp? Håpet er et personlig ansvar. Fanny viser den personlige troens rolle i en samtid fratatt fasit. *Tvilen* kan tippe begge veier og *ironien* viser kanskje det *sanneste* ved livets uvisshet og gir dermed størst frihet.

Benjamin hevder at ”innsikten i tingenes forgjengelighet og omsorgen for å redde dem for evigheten, er ett av det allegoriskes sterkeste motiver” (1994: 237). *Skjul* blir en slik bevart gjenstand. Både boken og pausen kan etter mitt syn tolkes som et ønske om evighet, et forsøk på å fryse tiden, slik Hope er konservert i isen som *love frozen*. Det benjaminske omslaget og ironiens begynnelse blir en nødvendighet for fravær av ubehag, slik troen på *evighet* gir håp fremfor angst. Ved å skjule fjernes det konkrete ubehaget og gir i stedet grunnlag for en krypt og blindhet som bidrar til å bygge opp om velbehaget. Den hvite sorgen er et *skalkeskjul* for lystprinsippet. Angsten passer i det hele tatt ikke antiheltinnens nytelse. Fanny er kråken som roper i morgen uanfektet av tingenes tilstand. Hvitt i begge retninger gir grunnlag for å gripe dagen. Fraværet er i seg selv ironisk fordi det kan fylles med både liv og død. Men for å forbli i velbehaget er det *nødt* til å fylles med liv. Fanny viser på antiheltinnelig vis at det er *tanken som teller*. Livet er et resultat av fantasien – eksistensen er subjektivisert. Troen på håp, evighet og mulighet fjerner uro. Dersom tanken skal bli værende i roens nytelse, kan hun heller ikke ha dårlig samvittighet, skam eller ønske om forandring. Det er da ikke *hennes* skyld heller, at hun er som hun er. Det mest bekymringsfrie av alt blir å gjøre *ingenting*, i det hele tatt, å være *kvinnen uten egenskaper*. Meteoror kan slå ned hvert øyeblikk og strategien blir å tre ut i tilværelsen med bind for øynene og håpe på det beste. *Latteren* blir stående tilbake, slik latteren kanskje er det mest frigjørende i en verden fratatt mening og prognoser.

Tredje person entall

I en rammefortelling presenterer jeget Synnøve Holth Larsen fortellingen man skal i gang med å lese som et manuskript adressert til henne. Holth Larsen er fengselslege og kom i kontakt med en kvinnelig innsatt som nesten hadde tatt livet av en ung mann ved å knuse en flaske mot mannens hode og bryst. De har en del samtaler sammen gjennom årene og da den innsatte kvinnen tar livet av seg med sovetablettene hun er blitt tildelt, har hun etterlatt seg et manuskript adressert til Holth Larsen. Det er ikke hennes egen historie, presiseres det i et følgebrev, men et forsøk på å fange noen av livsstrategiene som har formet henne.

Del I består av 71 mer eller mindre korte kapitler, del II er delt i 26 og del III i 14 kapitler. I den første delen introduseres kassehusstrøket Gluppen, som ligger i en dump mellom den fine delen av byen og arbeiderdelen. Her bor Hulda Kråkefjær, jenta og senere kvinnen synsvinkelen med få unntak hviler hos gjennom historien, som nettopp er skrevet i tredjeperson entall. Det er bare én familie som har flere enn to barn, og det er familien Kråkefjær, med mor Gretel og far Conrad og de fem barna. Gluppen trer frem som et slags karikert småborgersted der grensene for hva du kan gjøre og ikke er nøye opprisset. Det gjelder å ikke trå utenfor, noe Hulda gjør. Hun skriver dikt og skuespill, koreograferer dansenumre, lager show, og forfatter fiktive leserinnlegg til ukebladene. Conrad og Gretels redsel vokser proporsjonalt med Huldas høyde. Det kommer tydelig frem at det er like trangt i familien Kråkefjær som i Gluppen. Sammen med Kari Braata, en venninne, vokser Hulda ut av Gluppens normer og stenger seg inne. Hun skriver usanne ting i dagboken og lærer at det hun dikter opp kan ha større betydning enn det som er sant og være sannere. Hulda begynner å drikke og kjenner alkoholens spesielt tiltrekkende kraft. Hun flytter til Trondheim for å studere, der hun treffer Peter Putenschon. De blir kjærester og reiser til Helsinki i forbindelse med hans jobb, men Hulda vil ikke gifte seg før hun er gravid. De flytter tilbake til Norge da Peter får et jobbtilbud, selv om Hulda ikke har lyst. Forholdet rakner, Hulda bestemmer seg for å skilles og barna Ida og Jens sendes mellom foreldrene.

Del II begynner med at Hulda er kvalifisert til psykoanalyse på statens regning, tre ganger i uken. Hun går på studentfester på Blindern og lever et utagerende liv med fyll og tilfeldige menn. Hun tjener penger på artikler hun skriver om nettene og forholdet til foreldrene er preget av konflikter. Av og til klarer hun å falle tilbake til en rutine av løping, skriving og barnepass. I del III har hun fått en halv undervisningsstilling på universitetet og begynner å gå ut på brune puber, hun får et stamsted og drikkingen tiltar. Hun lever hardt.

Hun treffer en ung syklist og møtet blir skjebnesvangert, hun mister eller blir seg og ødelegger mannen.

Vekk herfra, det er målet

Idet man forlater forordet er det fortellerstemmen som driver handlingen fremover, sammen med fornemmelsen av at Huldas annerledeshet kommer til å sprengde de opprissede rammene. Det er vanskelig å finne et subjekt som vil ha noe på et sted der ingen drømmer eller vil noe som helst: ”Det drømmes ikke store drømmer på Gluppen. Å bli respektert av andre Gluppen-folk fordi man lever anstendig og som det sømmer seg, er det man håper på, og det er strevsomt nok” (Hjorth 2009: 14-15). Fortelleren beskriver Gluppen inngående før blikket rettes mot familien Kråkefjær og Hulda. Det er henne vi følger videre. Er Hulda subjektet i fortellingen? Subjektet er den som i gangsetter handlingsforløpet, i kraft av å ville ha eller bli noe (Dahlerup 1976: 170). Gluppenfolk vil ha respekt, men hva vil Hulda? Fortellerens tydelige tilstedeværelse, med vurderinger og kommentarer, nærmer seg subjektets vesen. Den sarkastiske tonen tyder på en negativ holdning til Gluppen. Særlig slutten viser at fortelleren også kan sies å ha et eget prosjekt:

Den ferdige teksten er ikke interessant for en selv, det er det som er i gang, underveis, som holder en i live. Allting flyter, man ordner detaljene, den ene etter den andre, formulerer seg gjennom kaos, når alt er i orden, kan man dø. Å være underveis: langsomt, tyktflytende, tropisk eller nervøst springende. Driften etter å samle materialet, ordne det og så forlate det (Hjorth 2009: 426).

Det er en personal forteller som like gjerne kunne vært et jeg. Tankene går selvsagt til den innsatte kvinnen. Den usynlige fortelleren kunne tatt subjektets plass der målet var å samle og ordne materialet, eller samle og ordne Hulda. Slik har fortelleren, som de andre i Gluppen, et vurderende blikk på Hulda. Dersom man setter likhetstegn mellom fortelleren, Hulda og fengselskvinnen, slik særlig Ellen Mortensen (2009: 142) og til en viss grad Irene Engelstad (2009: 41) gjør i boken *Som om ingenting. Bare om Vigdis Hjorth*, kan en antyde at prosjektet er å forstå seg selv, eller Hulda. Men hva vil hun og hva driver henne fremover?

Hulda peker seg tidlig ut som annerledes. Ungene i familien Kråkefjær er sunne og flinke, ”bare den oppløpne Hulda kan være uforutsigelig underlig og det er heldigvis noe å være fortørnet over” (Hjorth 2009: 14). Hun er ”geskjeftig, nesten litt anstrengende” (Hjorth 2009: 45) og blir stående i kontrast til de andre. Kontrasten kan være det som gir grunnlag for Huldas første uttalte ønske: ”Hun iakttar hvordan jentene kler seg og kler seg slik. Noterer seg detaljer; sko, frisyre, ransel. Spionerer på de vellykkede flekkfrie pikene i klassene over. Har ett prosjekt: å bli objekt, elsk-verdig” (Hjorth 2009: 70). Hun har et blikk på seg selv som slår

fast at hun er annerledes. Prosjektet tyder på at hun ønsker bekreftelse. Ironisk nok setter ønsket om å bli et objekt henne i posisjonen som subjekt. Men i kapittel 25 skjer et vendepunkt. Mellom konvensjonene og Huldas annerledeshet vokser det frem et ønske som indikerer at hun likevel vil være den hun er. Hun blir straffet for innholdet i dagboken sin, der hun har omskrevet et mislykket samleie med Finn Lykke til et vellykket. Foreldrene finner dagboken og blir rasende. Det tidligere uttalte ønsket om å bli objekt glir over til noe annet: ”Hun tar ikke livet av seg. Hun sulter seg ikke til døde. Et svart år, visket ut. Så våkner hun, langsomt, ser seg omkring. Legger en plan. De skal ikke vinne. Det er for sin egen skyld hun ikke tar livet av seg, ikke sulter seg til døde” (Hjorth 2009: 81). Planen blir det tydeligste prosjektet for Hulda gjennom romanen: ”Hun har en plan. Vekk herfra, det er målet” (Hjorth 2009: 82). Det er blitt Hulda og *de andre*. Hun vil vinne og da må hun vekk. Men det blir en konflikt mellom å ville være seg selv og bli elsket. Når hun treffer Peter Putenshon må hun anstrenge seg for å *ikke* være seg selv av redsel for å ikke bli elsket:

Hulda velger en stor, trygg høyborgerlig velutdannet mann, stabil og til å stole på. En redningsmann, sånn tenkte hun på det allerede i begynnelsen, slik opplevde hun det, siden ble hun kjøligere og la til for seg selv at hun valgte en som bekreftet henne som det hun på den tiden forsøkte å være: en pen vestkantpike med god smak og godt hode, sett i nåde fra miljøets strengeste blikk, valgt av en som kan velge, hvem ville ikke falle for det? (Hjorth 2009: 150)

Hulda trenger å bli *sett*, noe som ikke lar seg forene med den hun er. Hun er redd for ”å miste kontrollen over det utenpå som han er forelsket i” (Hjorth 2009: 159) og ”har ikke noe språk for seg selv” (Hjorth 2009: 161), og hun stiller seg selv spørsmålet, ”Hva er det hun bærer og må skjule?” (Hjorth 2009: 164). Hulda velger å lukke noe av seg selv inne, hun skammer seg over den hun er og forsøker å være en annen. Målet om å komme vekk blir derfor dobbelt: ikke bare å komme vekk fra foreldrene, men også vekk fra seg selv. Som en forlengelse av dette ønsker hun å bli moren i stedet for datteren:

Hun vil bevege seg fra primærfamilie til sekundærfamilie som det heter i sosiologien, lage sitt eget solosystem, og det må skje før hun blir gal. Hun kan ikke leve uten ham, forstår hun, hun vil ligge i sengen hans med ham bestandig, helst slippe å stå opp og gå ut, før hun har det barnet i magen. Han garanterer for normaliteten, så nær normalitet hun kan komme. Han må be henne om å leve sitt liv i sin seng og hun vil svare ja. Hun må få et barn med ham så de kan lage sine egne regler, en ny verden (Hjorth 2009: 170).

Hun velger Peter fordi det er tryggere, han følger samfunnets regler. Ved å velge ham kommer hun lenger unna det hun er redd for. Men så begynner det å gå opp for henne at hun ved å fjerne seg fra seg selv i stedet nærmer seg moren: ”Hun har ingen løsning, men må gjøre noe før hun blir Gretel. Det er det hun er redd for. Avhengig av mannen, økonomisk uselvstendig og med begrenset erfaring et helt liv” (Hjorth 2009: 206). Hun får et nytt mål:

”Hun bestemmer seg for å handle. Hun må være hard mot ham, og seg selv. Hun legger en plan. Hun må ta eksamen til jul og den siste til sommeren, straks begynne på hovedoppgaven. Få en universitetsgrad, uansett hvor ubrukelig den skulle vise seg å være” (Hjorth 2009: 208). Planen likner det å ville vekk fra Gluppen. Hun beveger seg fra trange og begrensende rom mot åpnere og friere rom. De ulike målene antyder at det er problematisk for Hulda å bli godtatt som en outsider, og kan grovt plasseres i to kategorier: å bli elsket og å komme seg vekk. Målet *å komme seg vekk* er komplisert fordi det indikerer både det å komme vekk fra moren og vekk fra seg selv, samtidig som det peker mot en flukt fra det trange og konforme, mot et åpnere rom der hun kan *være seg selv*, altså komme vekk *til* seg selv.

Verdiene som formidles er forenlige med dem man finner hos den typiske outsideren. Antiheltens opprør mot etablerte ideologier og kritikk av samfunnets verdssystemer kan også knyttes til Hulda. Hun velger å vende ryggen til det som forventes av henne og bryter ut når hun skjønner at hun likner Gretel. Fremfor å være en trofast hustru og god mor, som blir stående som de oppopperende verdiene, ønsker Hulda å leve et friere liv der andres blikk ikke begrenser hennes utfoldelser. Det er tydelig at det ikke bare er mannen som holder kvinnen nede, men også andre kvinner gjennom blikk og sladring. Det er *samfunnets* verdier som kritiseres; kravet om å skulle være lik alle andre. Men der antihelten gjerne går i dialog med samfunnets konvensjoner ved å parodierte helten og slik vise gapet mellom det ideelle og reelle, har Huldas historie et alvor som viser de fatale konsekvensene konvensjonene kan ha for den som ikke vil inn i formen. Hun har en tydelig redsel for hvem hun er, som kan leses i lys av den konforme oppveksten hun har hatt, særlig eksemplifisert gjennom en streng far. De verdiene hun er blitt tildelt forteller at det er noe feil med henne. Foreldrene forsøker å lede henne tilbake på rett spor, og deres streben blir et selvstendig mål som kolliderer med Huldas. De vil ikke elske henne som den hun egentlig er, men som den de mener hun må være.

Huldas søken etter å finne seg selv hemmes eksplisitt av moren. Hver gang Hulda gjør noe bra, dras hun ned igjen: ”Trøst hvis Hulda trenger trøst, men trenger hun ikke trøst, skal hun jekkes ned for ikke å stå fram som et provoserende eksempel på alternative livsveier, at de kan lykkes. Og hvilken rolle skal Gretel ha om Hulda greier seg selv?” (Hjorth 2009: 252). Moren beskrives med narsissistiske tendenser og Hulda tolker det dit hen at moren er misunnelig. Man får derfor en konkurranse mellom morens (foreldrenes) og Huldas mål, slik Engelstad og Iversen har beskrevet som særlig tilfelle i romaner med kvinnelig hovedperson:

Vi har sett at i en rekke tekster av kvinnelige forfattere med en kvinnelig hovedperson, vil denne hovedpersonens prosjekt ofte være selvrealisering. Den kvinnelige hovedpersonen vil i utgangssituasjonen da ikke være et selvstendig handlende subjekt, men nettopp streve etter å bli det. Objektet for (denne)

hovedpersonens søking vil altså være henne selv. I disse tekstene er også den samme kvinnelige hovedpersonen ofte objekt i en kommunikasjon mellom foreldre og ektemann. Fortellingen vil da handle om hvordan denne kommunikasjonen kommer i konkurranse med subjektets prosjekt, og en vil få to konkurrerende mottakere: hovedpersonen og (f. eks.) en ektemann (Engelstad & Iversen 1977: 208).

Det blir en kollisjon mellom foreldrenes prosjekt og Huldas eget prosjekt, som kan sies å være å bryte seg fri fra et rom hun er fanget i, samtidig som hun er redd for å tre ut av dette rommet, for hvem vil hun finne? Og vil hun bli elsket?

Huldas mål er henholdsvis å bli elsk-verdig (a) og å komme seg vekk (b). Hennes overveiende mangel er anerkjennelse. Prosjektene lar seg ikke forene og det trer frem en tekstimmanent ironi på et overflategrammatisk nivå. I henhold til Rakel Granaas (1980: 117) oppstår ironiene i det overflategrammatiske nivået med utgangspunkt i et sammenfall mellom ulike prosjekters hjelpere og motstandere. I *Tredje person entall* er prosjekt a)'s hjelpere konvensjonene og til dels foreldrene og Peter, som alle kan elske henne dersom hun følger konvensjonene. Men disse blir samtidig motstandere i prosjekt b). Ensomheten og det å være seg selv blir motstandere for å bli elskverdig, men hjelpere for å komme vekk, og da særlig vekk *til* seg selv. Spørsmålet er om ikke målene i seg selv også blir bærer av en ironi, ved at de impliserer bevegelser i ulike retninger. Prosjekt a) antyder en vending *mot* relasjoner, mens prosjekt b) antyder en vending *fra* relasjoner. De plasserer henne som henholdsvis subjekt og objekt, der det subjektet hun vil være ikke lar seg forene med et elskverdig objekt. Dersom prosjekt a) hadde omfavnet prosjekt b) ville ikke ironien oppstått, men fordi romanens slutt punkt gestalter umuligheten av å bli elsket som seg selv, særlig på grunn av mangelen på et selv, trer prosjektenes uforenlige natur tydelig frem. En kunne betraktet det å rette seg etter eller vende seg vekk fra konvensjonene som den kvalifiserende prøven, men om Hulda hadde valgt det ene eller det andre, ville uansett et av prosjektene mislyktes. Prosjektet med å bli elsket mislykkes i den forstand at Hulda ikke ender i en relasjon der hun er elsket. I stedet ødelegger hun en mann og mister eller finner seg selv. Sett at Hulda og fengselskvinnen er den samme blir likhetstrekkende mellom målene deres påfallende. Fengselskvinnen drives av et ønske om å forstå seg selv, og Hulda har den samme rastløse søkingen etter den hun virkelig er, innerst inne, uten mønstrene fra Gluppen og Kråkefjærfamilien.

Lukkede rom og åpne landskap

Romanen er strukturert i dynamikken mellom lukkede rom og åpne landskap, frihet og ufrihet. Tematikken som særlig fremhever antiheltinneperspektivet er motsetningene mellom det trange og åpne, mellom grenser og det grenseløse, skammen og skamløsheten. Grensene som markeres i Gluppen blir overtrådt av Huldas annerledeshet. Hun bryter med samfunnets

og Kråkefjærenes verdier og blir stående i opposisjon til det vellykkede. Når fortellingen begynner skildres en tilstand av ufrihet, skapt av Gluppens konvensjoner: ”Alt er bestemt på forhånd og skal ikke diskuteres. Hva som er lov og hva som er ulovlig. Hva som er fint og hva som er stygt og det kan ikke revurderes. Hva er anstendig, hva er uanstendig, hva er ondt og hva er godt ment” (Hjorth 2009: 18). Grensene rundt Hulda synliggjøres ved hennes overskridelse av dem. ”Renslighet er en dyd på Gluppen” (Hjorth 2009: 25) og Hulda er skitten. Hun blir for stor i det trange og romligheten kjenner hun på selv, særlig når hun trer inn i et av de pene og pyntelige husene. Hun er redd for å ødelegge noe, ”det er trangt og hun tar for stor plass, kommer borti saker, river ned og smusser til, har for store føtter og møkkete sko hun ikke har satt pent ved siden av hverandre i entreen” (Hjorth 2009: 25). Grensene viser Huldas manglende frihet. Hun må beherske seg. Hun likner Pym i sin mislykkethet, men blir i motsetning til Pym forsøkt plassert i samfunnsformen. Gluppen og Kråkefjærene motarbeider overskridelser og Hulda vender seg mot dem som bryter reglene. Hun søker noen som likner henne. Huldas annerledeshet gjør henne til fange av andres blikk, hun blir betraktet og vurdert, både av Gluppen og foreldrene. Blikkene representerer ytterligere innsnevring av handlingsrom og har en fremtredende plass i Gluppen. Det er viktig å vise seg riktig, og det riktige er å være vellykket og flink. I lys av disse verdiene mislykkes Hulda. Fra Huldas perspektiv trer Kråkefjærhemmet frem med den samme innskrenkede friheten. Faren er streng og farlig, moren redd og kontrollerende: ”Det er trangt hos Gretel. Lavt under taket og ikke noen åpning mot noe, Gretels verden er bitteliten og avstengt” (Hjorth 2009: 51). Hulda stenges inne *både* av samfunnets konvensjoner og moren. Friheten motarbeides altså på to plan: Hulda er ikke fri til å være den hun er, og hun er heller ikke fri til å være for seg selv. Hun blir lukket inne i et rom uten tilgang til et eget.

Det lukkede kan også tematisere det ukjente. I Kråkefjærfamilien trer tausheten frem som kommunikasjonsmiddel for det utalbare. Fordømmelsen av Huldas skoleshow kommuniseres med blikk og toneleie: ”Fint, jenta mi, sier Gretel anstrengt, det er noe galt, noe Conrad ikke liker. Hva da? Hvordan kan de vite det når han aldri snakker?” (Hjorth 2009: 48). Conrad er avstengt og relasjonene i Kråkefjærfamilien bærer preg av dobbelthet. Det man kan si og det farlige som man ikke kan si. Conrads mørke skaper taushet hos Gretel: ”Den farlige stemmen til Conrad, som ingen sier imot, Gretels taushet på kjøkkenet” (Hjorth 2009: 61). Foreldrene blir lukkede rom der tausheten representerer det ukjente, og det ukjente er fryktet. Det grenseløse blir språkløst, som Gretels angst. Angsten forteller ikke *hva* Hulda gjør feil, men at det er farlig. Angsten kan relateres til at Gretel ikke står fri til å si hva hun vil. Conrad er

sjefen og Gretel sier ham ikke i mot. Hun er selv i et lukket rom, den samme tilstanden Hulda tar et oppgjør med senere i livet.

Hulda ”vokser, får bryster, stenger seg inne og vil ikke dele alt” (Hjorth 2009: 57), og innestengingen kan ses som et forsøk på å skape et eget rom. Hun oppdager at ”Det finnes en språklig utvei, kimen til en historie ligger i det utålelige, et poeng eller en tanke” (Hjorth 2009: 63). Hun får et rom i språket, og i språket finner det skjulte et sted å være: ”Forsøker å lage en himmel over det mistrøstige, beherske det ved å spisse det til, dikte det om framfor å ligge under for det. Men ligger under for det, røper uten å vite det, det skjulte fæle som produserer alt språket hennes” (Hjorth 2009: 64). Det skjulte fæle indikerer at hun ikke har full kontroll og at hun selv frykter det ukjente. Huldas annerledeshet har fått feste i skammen: ”Hun drar ingen steder. Er ikke i stand til å dra noe sted. Bundet til familien som fangen til sin vokter, lidelsens lenke, et avhengig, avmektig skamfullt barn” (Hjorth 2009: 64). De lukkede rommene fortsetter å følge henne som voksen. Når hun treffer Peter tilpasser hun seg. Behovet for tryggheten Peter representerer gjør at hun havner i det samme konforme miljøet hun tidligere forsøkte å flykte fra. ”Det er ikke lett å være uenig. Å presentere alternativer” (Hjorth 2009: 225). Hulda er det alternative som havner i konflikten mellom å ville være seg selv som annerledes og å ville bli elsket.

Er Hulda med? Halvveis. Setter hun spørsmålstegn? Nei. Men hun kjenner seg på siden, det er som om hun ikke lever sitt eget liv. Hun elsker barna. Det er jo det. Kanskje elsker hun Peter. Ligger tett inntil ham natt etter natt, klenger seg inntil kroppen hans og kan ikke leve uten ham, trenger og trenger (Hjorth 2009: 225).

Tilpasningen gir henne en ny følelse av klaustrofobisk ufrihet: ”Hun må finne en vei ut. Det er ikke levelig der hun er. Hun kan ikke puste i denne cellen” (Hjorth 2009: 244). Å ikke være seg selv er en umulighet, å bli elsket et grunnleggende behov.

Åpne rom representerer både friheten og det grenseløse. Et større rom får Hulda idet hun trer noen skritt vekk fra Gluppen. Hennes tidligere overskridelser fortsetter, og skammen blir det skamløse: ”På gymnasets revy er kveldens desidert mest umoralske tekst signert Hulda Kråkefjær” (Hjorth 2009: 93). Men åpne rom innebærer også risiko. Når hun flytter til Trondheim kjenner hun på uroen ved det ukjente: ”Bekymringen for kroppen, for døden, framtiden, ensomheten, hun står opp, pusser tenner, plasker i pyttene med paraplyen over hodet på vei til universitetet, følger forelesninger og er bekymret: Hva skal det bli av meg?” (Hjorth 2009: 122). Det grenseløse er et fremmed landskap hun ikke kjenner til. Hvor går veien? En frihet fra seg selv får hun i litteraturen, på samme måte som ordene ga henne et eget rom. Alkoholen har en liknende effekt ved å la henne forsvinne: ”Registrerer at alkoholen løfter henne til større høyder enn den løfter andre, kanskje handler det om kjemi,

eller at behovet hennes for å bli løftet er særlig stort? Å bli borte, gå inn i en annen tilstand, forsvinne?” (Hjorth 2009: 106). Tilstanden hun ikke kjenner er henne selv: ”Rusen løfter ikke bare, avslører også, henne selv for seg selv” (Hjorth 2009: 106). Hun antyder at hun ikke vet hvem hun er, og i alkoholen oppstår et skremmende møte med friheten til å være seg selv; ”fordi disse møtene med seg selv begynner å utarte, utvikler hun snart et ambivalent forhold til alkohol: Det er som om hun har bomber i kroppen” (Hjorth 2009: 107). Grenseløsheten ved egen oppførsel er noe som både tiltrekker og skremmer.

Ønsket om å bryte ut av lukkede rom og den stadige tiltrekningen mot mer åpne landskapers grenseløshet viser Huldas antiheltinnelighet. Problemene oppstår når samfunnet i så stor grad frykter og trekker seg unna annerledesheten, slik at hun i motsetning til Pym aldri får bli trygg i seg selv. For Hulda er det grenseløse også det *ensomme*: ”Å ringe, å snakke med noen er umulig, hun forstår plutselig hvor ensom hun er, alltid har vært, har lukket øynene for at livet hennes alltid, så lenge hun kan huske, har hvilt på en grunn av uavviselig fortvilelse, en bunnløs følelse av uro som ikke går over” (Hjorth 2009: 254-255). Tematikken blir dermed ikke bare annerledesheten, men også ensomheten i annerledesheten. Ensomheten får videre en større dimensjon ved å sees i relasjon til menneskets eksistens. Livets to sannheter, ”Gleden over å finnes, angsten for å dø” (Hjorth 2009: 426) kan sees i lys av gleden over å finnes som seg selv, og redselen for å bli forlatt. Bevegelsene mellom de lukkede og åpne rommene tematiserer friheten. Friheten til å være seg selv og ufriheten som ligger i det å binde seg til andre. Både de lukkede rommene og de åpne landskapene viser noe skjult som Hulda både frykter og tiltrekkes av. Hun vil og vil ikke være annerledes. Friheten nås på sett og vis aldri fordi det hviler en ufrihet over det å være forlatt og overlatt til seg selv.

Å bli elsket knyttes til både det konvensjonelle og annerledesheten. Det lukkede, særlig representert gjennom selvmordstankene som ung, blir dødbringende, å få være seg selv livbringende. Samtidig blir det å være seg selv dødbringende fordi hun da ikke blir elsket, mens det å være som de andre blir livbringende fordi hun da *blir* elsket. Konfliktene kan reduseres til motsetningsparene død versus liv, og konvensjonalitet versus annerledeshet. Et slikt mønster er karakteristisk for en bi-isotop roman, og siden kategorien død ikke er analog med den ene eller den andre kategorien i det andre motsetningsparet, har man hva Granaas kaller disharmonisk bi-isotopi (1980: 99). En tekstimmanent ironi på det dybdegrammatiske nivået trer frem. Kategorien død kan knyttes til *både* konvensjonalitet og annerledeshet, på samme måte som kategorien liv kan knyttes til begge. Annerledeshet innebærer å ikke bli elsket, konvensjoner innebærer å ikke elske seg selv. Liv kan også settes i sammenheng med både konvensjoner og annerledeshet. Det er livgivende å bli elsket, og livgivende å få være

annerledes. For Hulda er det dødbringende å bli redusert til objekt, samtidig som det å *være* et objekt er livgivende. Å være objekt er forutsetningen for å bli elsket, men for å kunne være seg selv er man nødt til å være subjektet. Dersom det å være seg selv hadde gitt grunnlag for å bli elsket ville det blitt harmoni, men det blir det altså ikke i Huldas tilfelle. Ensomheten, eller døden, er en allerede tilstedeværende skygge i motsetningsparet konvensjonalitet versus annerledeshet. Her trer den tragiske ironien frem ved at heltinnens skjebne på sett og vis er forutbestemt fordi motsetningsparenes sammenfallende trekk er det dødbringende, på samme måte som heltinnens prosjekter er dømt til å mislykkes fordi de er umulige.

Melankolsk nederlag

Huldas annerledeshet kommer spesielt tilsyne i en vakling mellom lammelse og mani, rastløs uro og glupsk sult. Hennes vesen og væren sammenfaller med Julia Kristevas vektlegging av melankolikerens veksling mellom hemninger, a-symboli og eksaltasjon. Motsetningsparene død - liv, konvensjoner - annerledeshet viser på mange måter melankoliens hovedaspekter. Hulda er stengt inne og forsøker manisk å befri seg. Hun er et avvik både i Gluppen og i Peters vennekrets. Men hun er også et avvik under eget blikk. Like før hun bryter ut av forholdet med Peter lever hun et stadig mer utagerende liv som hun tar avstand til:

Kysser menn hun ikke bør kysse, krangler med tilfeldige folk, blir med i biler til avstedsliggende steder og kommer hjem med revnede strømpebukser, uten veske, kjenner en aggresjon hun ellers aldri kjenner, gråter på skulderen til fremmede kvinner, tar ikke bussen hjem etter besøket hos venninnen, men fortsetter festen på tvilsomme barer alene, full. Kliner med kvinner, stikker hånden ned i underbuksa til kvinner, beføler andre kvinners kjønn, stikker fingrene opp i skjedenes deres, hvorfor gjør hun det, er hun gal, hun vemmes over seg selv, grunnen gynger under føttene (Hjorth 2009: 235).

Vemmelsen over egen atferd kan forstås i lys av Freuds teorier om et tapt kjærlighetsobjekt som har tatt bolig i jeget. Melankolikerens manglende bevissthet om egen aggresjon til det tapte kjærlighetsobjektet bidrar til at sinnet rettes mot seg selv. ”Melankoliens utvilsomt nytelsesrike selvplageri vil akkurat som det tilsvarende fenomenet tvangsnevrose gi tilfredsstillende av sadistiske og hatefulle tendenser som gjelder et objekt, men som på denne måten har vendt seg mot personen selv” (Freud 2011a: 144). Da hun var liten skrev hun et dikt med tittelen *Hvem er jeg?* Som voksen finner hun diktet frem igjen og ”forstår at et engstelig svar på lille Huldas spørsmål vil gi et annet liv enn et modig svar. Så bestemmer hun seg for å svare modig” (Hjorth 2009: 246). Spørsmålet indikerer et melankolsk selvtap, og svaret blir å bryte med Peter. Livsstilen fortsetter å inkludere fyllekuler og sex, og hun ”tar tilfeldige menn med hjem for ikke å sove alene, én den ene dagen, en annen den neste, angrer alltid, alltid full,” (Hjorth 2009: 264). Melankoliens tapsfølelse kan forklare den grenseløse og

destruktive appetitten. Men selv om hun har brutt med Peter blir hun ikke kvitt vemmelsen. Spørsmålet blir *hvem* eller *hva* som har fratatt henne jeget, og om Huldas grenseløse atferd forsøker å sprengte rammene rundt *verden* eller henne *selv*.

Hulda pendler mellom hektiske adspredelser og resignasjon. Det er i ytterkantene Huldas smerte gestaltes, og i ytterkantene hun lever. Hun er stengt *inne*: ”Hun kjenner en form for klaustrofobi over at hun er lukket inne i seg selv, ikke kommer ut av seg selv, av hodet, av kroppen, det er så trangt i den, hun kan nesten ikke puste” (Hjorth 2009: 367). Følelsen av innestengthet er det som særlig karakteriserer ennuiens vesen. I *Melankolske rom* gir Karin Johannisson en fremstilling av outsidersens relasjon til melankolien. Fellestrekket er melankoliens hovedtema, tap av noe man ikke vet hva er, som skyver melankolikeren mot kanten og vekk fra fellesskapet. ”Den svarte melankolien kjennetegnes av at den tøyer det sosiale menneskets grenser” (Johannisson 2010: 45), og den grå betraktet adskilthet som ”frigjøring fra konvensjonenes terror” (Johannisson 2010: 46). Huldas vemmelse og klaustrofobi kan være knyttet til konvensjonene og reglene hun har risset innunder huden. Hun utvikler en forakt for det småborgerlige og ”hun kan ikke leve som dem, bake vørterkake, konversere svigermor, følge oppskriften. De ligner stadig mer på sine mødre som de for ti år tilbake sverget på aldri å skulle bli like” (Hjorth 2009: 391). Huldas forakt er todelt: forakt for oppskriften og forakt for moren. Hennes uttalte redsel for å bli som Gretel gjør det derfor også relevant å betrakte klaustrofobien fra en kristevansk vinkel. Det kan være *moren* hun har i seg og forsøker å bli kvitt.

I henhold til Kristevas teorier i *Svart sol* kan følelsen av innestengthet belyses med en mangelfull anledning til å sørge over morstapet; Tingen. Modernmordet er ifølge Kristeva en livsnødvendighet, hvis uteblivelse gir grunnlag for melankolsk selvdestruktivitet som en følge av introjeksjonen av morsobjektet: ”Som en konsekvens av dette vil mitt hat mot henne ikke rette seg utover, men lukke seg inne i meg. Det finnes dermed ikke noe hat, men en implosiv sinnstilstand som murer seg inne og dreper meg langsomt og lønlig” (Kristeva 1994: 41). For Huldas del er faren fraværende og Gretel intenst tilstede; det har kanskje ikke vært rom for å sørge over moren og flytte blikket mot faren. Jeget går tapt og fylles i stedet med hva Kristeva og Green omtaler som krypter som må fylles. I og med fornektelsen av benektelsen blir språket tømt for affekter, som i stedet sperres inne i jeget. Språket representerer i så måte ikke lenger moren, men blir et møte med meningsløsheten. Forskjellene mellom Green og Kristeva er relatert til hvilke språklige konsekvenser introjeksjonen av moren medfører hos subjektet. Hulda hevder nettopp at hun ikke har noe språk for seg selv, hvilket støtter en teori om at språket hennes kan ha mistet funksjon, at det er *dødt*.

Samtidig løfter Hulda klaustrofobien til et mer eksistensielt nivå enn bare moren. Hun blir bærer av en eksistensiell angst der hun ser på mennesket som en fange av tiden.

Hos dyrene er lidelsen begrenset til smerten i seg selv, hos mennesket slår den huller inn til verdensangsten, livsfortvilelsen, idet mennesket ser seg selv som en midlertidig ansamling av grunnstoffer et kort øyeblikk mellom evighet og evighet, blir det universets vergeløse fange og den kosmiske panikkfølelsen er et faktum. Menneskets tragedie er erkjennelsesmessig, ikke fysisk (Hjorth 2009: 284).

Den klaustrofobiske følelsen knyttes til tiden. Mennesket er fanget mellom fødsel og død; en oppskrift man er nødt til å følge. Tiden trer frem som fienden, slik ennuiens følelse lar tid og rom smelte sammen til en fornemmelse av å være nettopp ufri. Mennesket vet at det skal dø, forsvinne, og Hulda er en fange av det midlertidige. Det midlertidige blir en innsnevring som gestaltes både i Hulda selv og i verden som omgir henne, det er trangt i henne og rundt henne. På den ene siden kan meningsløsheten være det meningsløse i en verden uten fasit, melankoliens ennui. På den andre siden kan den være en refleksjon av den umulige morssorgen der tegnenes fratatt mening gjør verden uleselig.

I Huldas tilfelle blir konvensjonene knyttet sammen med en manglende refleksjon over tilværelsens gåte. Hun vil ikke følge oppskriften fordi livet da blir en ferdig fremlagt fasit som skal leves, slik Gluppenfolket fortsetter å trække i opptrådte stier: "Betrakter ikke tilværelsen som et spørsmål som må løses, men som om svaret foreligger, tenkt ut av forrige generasjon" (Hjorth 2009: 392-393). Problemet er at den konvensjonelle livsstilen er basert på et bedrag à la Kierkegaards spissborger. De "Tror seg fri, men har overtatt all angst fra Gluppen" (Hjorth 2009: 393). Den tilsynelatende frie viljen er ikke bare styrt av konvensjonenes vilje, men også livets forgjengelighet. Man kan aldri bli fri, verken med eller uten mor. I lys av melankolitradisjonen var det oppgjøret mot spissborgeren som ble formidlet gjennom ennuiens følelser: "Purunge og medialt hyllede forfattere (Sturm und Drang-bevegelsen) angriper stiv fornuftsdyrking, spissborgerlig livsstil og tomme riter. De maner til utlevelse av følelser, jegets frihet og insisterer på å gestalte revolten med hele sin personlighet og sitt levde liv" (Johannisson 2010: 123). Det Hulda frykter og forakter er livsløgnen. Summen av hennes levde liv forfekter et alternativ. Hun hever seg over de andre og er den som hevder å vite hvordan det egentlig henger sammen. Samtidig er hun ikke fritatt smerten fordi hun ser sin egen ufrihet: "Hun tror seg fri, men forakten røper henne, hun argumenterer kontinuerlig med Gluppen, Conrad, Gretel, Peter, holder løpende en forsvarstale for seg selv, tiltalt: Ufri" (Hjorth 2009: 394). Bruddet med rådende verdier fører ikke til frigjørelse, men til erkjennelse av frigjøringens umulighet. Hulda løper hele tiden både mot og fra seg selv, og der hun anklager de andre finner hun sin egen utilstrekkelighet. Hun er fremdeles ikke i stand til å

være sann fordi hun er fratatt muligheten til å vite hva det sanne er: ”En artikkel om Kierkegaard her, en artikkel om Sartre der, det er ingen som bebreider henne at det ikke er så sant som hun gjerne skulle sett det, hun kan aldri bli sann nok for seg selv, for hun vet ikke hva det er” (Hjorth 2009: 265). Der selvet skulle vært er det et tomrom. Tomrommet gjør det nærliggende å betrakte meningsløsheten ved konvensjonene og eksistensen som et spill av melankolikerens umulige morssorg, fratatt enhver perversjon. Men den stadige gjentakelsen av å ikke ville følge oppskriften legger seg samtidig tett opptil ennuiens tematikk der meningsløsheten særlig trer frem i en verden uten fasit der Gud har forlatt bygningen. Det er ikke *bare* et tapt selv som tematisk trer frem, men også alle *andres* tap.

Huldas motvilje mot konvensjonene kan ses i forlengelsen av å ha blitt avstengt fra egne muligheter, og den eksistensielle angsten kan bunne i innsikten om meningsløsheten ved de ulike oppskriftene som følges. En slik motvilje mot å bli formet etter de gitte formene er typisk for antihelten. For Hulda er ikke venninnenens valg av jobb fremfor en hjemmeværende tilværelse tegn på frihet fordi valget er styrt av Gluppens verdier, som forfektes å være de sanne. Det er denne postuleringen av Gruppenverdiens suverenitet hun vil til livs, og det gjør hun uten den typiske antiheltens selvironi. For Kristeva må melankolien *overvinnes*; melankolien er i seg selv ingen verdi. I så måte sammenfaller Huldas melankolskdepressive tilstand med den som trer frem i *Svart sol*. Fratatt eksepsjonalitet og nytelse. For Hulda er ikke den melankolske tilstanden i seg selv noen kilde til glede. Lidelsen bærer et alvor som kan forklares ved at hun ikke fikk være seg selv fra begynnelsen. Huldas jegtap kan på den ene siden forklares med at hun allerede *er* Gruppen og har Gluppens fordømmende blikk på seg selv. På den andre siden kan jegtapet forklares med en inversjon av moren slik at møtet med verden speiler det meningsløse morstapet, tegnenes død og vilkårlighet. Ennuien bygger på en følelse av fremmedhet, og Huldas fremmedhet speiles i møtet med både verden og seg selv. Hun er stengt inne i *både* verden *og* seg selv, der sistnevnte bryter med antiheltens pragmatiske optimisme. Både det ene og det andre perspektivet viser melankoli som *nederlag*.

Skammen

Et av melankoliens og antiheltens fellestrekk er den overskridende atferden. Skamløsheten er et av de åpne rommene Hulda utforsker og stadig utvider. Likevel vemmes hun, og angrer. Huldas skam synliggjøres første gang i godtebutikken. Hun er elleve år og har kjærlighetssorg etter at Morten Aakre har sendt alle kjærlighetsbrevene hennes i retur. Nå står hun sammen med faren Conrad idet Morten kommer inn: ”Hulda rødmer og skammer seg inderlig over å bli sett i en slik situasjon, av den hun elsker” (Hjorth 2009: 29). Hulda ser seg selv med den

andres blikk. Hun er blottstilt. I kapittelet før episoden med forelskelsen og skammen kler Hulda og Kari seg nakne på et jorde for å se hvor lenge de kan holde ut. Gretel blir hysterisk og ”Far kommer mørk og bestyrtet, buksene kommanderes av, Hulda legger seg over fanget hans så han kan rise henne” (Hjorth 2009: 27). Foreldrenes reaksjoner formidler at Huldas oppførsel er skamløs og uakseptabel. Var det her skammen fikk feste? ”Mange erfarer skam nettopp som det å bli avkledd, det å vise frem sider ved seg selv som helst skulle vært skjulte, i alle fall for andres blikk” skriver Trygve Wyller (2001: 9) i innledningen til *Skam*.

Perspektiver på skam, ære og skamløshet i det moderne. Det handler om å tre over grenser, som når Siss og Unn i Tarjei Vesaas’ *Isslottet* bryter samfunnets koder ved å kle seg nakne. ”Den som passerte de grensene, skulle skamme seg” (Wyller 2001: 9). Gluppen har de samme trange rammene for hva som er akseptert. Gluppen representerer klassisk skam. Der den moderne skammen kan handle om å ikke realisere seg selv *nok*, var Siss og Unn ifølge Wyller skamfulle fordi de realiserte seg *for mye*. Hvem er det Hulda skammer seg for?

Neste gang trer skammen frem i relasjon til moren. Den dype angsten Gretel har for hva Hulda kan gjøre smitter over på Hulda da de er i Paris og moren blir tatt med buksene nede:

Hulda stivner av skam og skyld når Gretel står i dodøra. Hva har hun gjort? Det Gretel frykter, som Hulda har lovet at ikke skal skje, som er så vondt for mor at mor kan dø av det, hun står forsteinet, har sviktet mor, skammer seg, er årsak til Gretels skrik av skjensel, og alene med sine ordløse følelser, hele uken i Paris (Hjorth 2009: 55).

Hulda skulle passe på dodøren men møter i stedet blikket til en ung mann, kjenner et sug i mellomgulvet og Gretel skriker ”Hjelp! Ta tyven!” (Hjorth 2009: 54). At følelsene er ordløse sammenfaller med hva Léon Wurmser i *The Mask of Shame* (1981) kaller *alexithymia*; et ordløst forsvar mot det man ikke kan snakke om. Det klaustrofobiske grepet Gretel har om datteren er kanskje ikke bare relatert til frykten for hvilke rom Hulda skal tre ut av, men frykten for at Hulda skal tre ut av *hennes* rom:

Viser hun et snev av selvstendighet, uavhengighet, så Gretel aner at hun en gang kan komme til å greie seg uten henne, Kråkefjær-hjemmet, drar hun instinktivt alle sine våpen: Hulda er ”hard og kald”, et slags umenneske, ikke elsk-verdig, fortsetter hun slik, på den måten, vil ingen være sammen med henne, bli glad i henne, finner hun aldri en mann (Hjorth 2009: 66).

Gretel impliserer at Hulda ikke vil bli elsket som seg selv. Eller egentlig: Du blir ikke elsket uten meg. Huldas første mål, å bli elskverdig, uttrykkes noen sider senere og kan tolkes som en konsekvens av hennes opplevelse av å *ikke* være elskverdig. Når hun blottstiller seg som seg selv, ved å kle seg naken eller sende brev, blir hun mottatt med avvisning. Når hun i et splittsekund fokuserer blikket på en annen enn moren eller sier henne i mot, blir hun møtt med avvisning. Skammen er nettopp følelsen av å ikke være elskverdig: ”Den dype skammen

er smerten ved å se seg selv som en som ikke fortjener å bli elsket. Den dypeste form for skamopplevelse er å vise seg frem med sin kjærlighet for så å bli avvist. Jeg er ikke *elskverdig*” (Skårderud 2001a: 37).

Skammen relateres til morens speilende blikk. Huldas mor ser mer på Hulda enn de andre. Hun er ikke et *usynlig* barn. Og likevel: Den geskjeftige, nesten anstrengende Hulda blir ikke akseptert. Synlig og samtidig ikke. Av fortellerstemmen fremtrer det at Gretels angst for hva Hulda kan finne på å gjøre har vedvart en stund. Men vi får ikke vite noe om Huldas første leveår. Det vi *får* vite er at hun er oppkalt etter tante Hulda. ”Hun reiste for lenge siden og ble avhengig av opium og døde ung til skrekk og advarsel” (Hjorth 2009: 21). Tante Hulda er et ikke-tema når de reiser til Vestlandet, der Gretel hadde sin religiøse oppvekst. Det er derfor mulig å tenke at Huldas annerledeshet så å si var tilstede fra begynnelsen, kanskje som en underliggende frykt. Dersom det er snakk om en tidlig skam, kan den relateres til barnets forventninger: ”Den *tidlige* skammen knyttes til avviket mellom barnets forventninger om å se og bli sett og morens respons, morens *gjensvar*. Skammen knyttes til uteblitte eller ikke-forventede svar” (Skårderud 2001b: 56-57). I Huldas tilfelle kan det være snakk om et ikke-forventet svar. Hun ser angst i morens øyne. Der Fanny betrakter seg selv med likegyldighet, betrakter Hulda seg med vemmelse. Hulda lukker seg inne og fjerner seg fra seg selv. Både i et melankolsk perspektiv og et skamperspektiv trer tomrommet i selvet frem. Gjemmer Hulda seg bak en maske uten å vite hva som er under? Frykten for å bli avslørt kan tyde på noe slikt:

Det største komplimentet Peter gir henne er: Du er så delikat. Fordi det er det hun ikke føler seg, aldri har følt seg, derfor rengjør hun seg så intenst, og går i stadig frykt for å bli avslørt, det er svært anstrengende å leve så tett på et så vellykket, virkelig delikat menneske som Peter. Plutselig ser han henne kanskje, når hun minst venter det og vil skrike i vemmelse. Og forlate henne, det går hun og frykter (Hjorth 2009: 152).

Huldas frykt er knyttet til kontroll, hun har ikke kontroll over seg selv. Hun føler seg som den typiske skamfulle skitten. Skammens innhold kan nettopp knyttes spesielt til mangelen på selvkontroll: ”Den som har den ettertraktede selvkontrollen, tilhører nåtidens adel. Den som ikke eier selvkontrollen, skammer seg gjerne, eller de andre synes at han eller hun burde skamme seg” (Skårderud 2001a: 48). Verdiene *de andre* formidler rundt Hulda sier det samme: Hun må være kontrollert, gjøre ting slik det er bestemt. For Hulda er den manglende kontrollen fremdeles knyttet til følelsen av å bli avkledd: ”Hun er flink til å gå på ski, hun er sterk, hun er utholdende, det er ikke det det står på, det er morgenene uten sminke og turisthytte-toalettene hun frykter, å miste kontrollen over det utenpå som han er forelsket i” (Hjorth 2009: 159). Hun vil ikke vise seg uten masken, kan ikke vise seg naken, som seg selv.

Huldas være overfor Peter kan betraktes som en falsk maske, men det samme kan skamløsheten. Siden skammen er en forakt for en selv kan den skamløse ifølge Wurmser (1981: 259) være en som egentlig skammer seg. Den skamfulles jeg er ikke blitt akseptert og skamløsheten blir en omvendning av skammen, der narsissistisk grandiositet forsvaret seg mot et sårt og skjørt selv. ”It is basically the pervasive shame of a child exposed to tyrannical intrusiveness and extreme manipulateness by the dominant parent – an archaic generalized shame, defended against, disguised by, this shameless, feelingless behavior – its own form of hiding” (Wurmser 1981: 263). Sett fra Wurmsers vinkel er det mulig å tenke at Huldaskamløshet er en kamuflering av egne følelser, og dermed ikke ekte. Den konkrete skammen verner skammen. Huldaskambivalens i møte med både det begrensende og grenseløse livet, samt påpekningen av at hun ikke er *sann* og aldri har vært sann, kan forklares med at maskespillet er blitt et karaktertrekk. Årsakene kan være en fordreining av følelsesmessige relasjoner mellom barn og foreldre, og i Huldask tilfelle er særlig den selektive inntoning relevant, der foreldrene ”speiler og bekrefter de følelser de selv ønsker at barnet skal ha, og bekrefter ikke uønskete følelser som sinne og tristhet. Barnet vil da ofte tilpasse seg foreldrene” (Skårderud 2001b: 64). Masken blir en strategi: ”Dette kan bidra til en utvikling forenlig med Winnicotts beskrivelser av ’det falske selvet’. Det utvikles evner til å tilpasse seg andres følelsesuttrykk, mens upassende følelser blir undertrykt, spaltet av eller fortrent til ubevisste områder. Skammen kan være kontakten med dette upassende” (Skårderud 2001b: 64). For Huldask del blir det relevant å betrakte skamløsheten hun overgir seg til både som barn og voksen som et risikabelt spill, der skamløsheten på den ene siden er det undertrykte og på den andre siden en falsk maske. Falskheten i både det ene og det andre kan være kilden til ensomhetsfølelsen og at hun betrakter seg selv som språkløs.

Huldask antiheltinnelighet trer frem i den manglende selvkontrollen, det er i og med dette hun bryter med et av samtidens idealer. Samtidig skal man helst ikke skamme seg i den moderne kulturen, skriver Trygve Wyller (2001: 10). Moderne skam er tausere og mer usynlig. Dersom skamløsheten er et mer ettertraktet ideal, bryter Hulda også med dette idealet i sin tydelige blottstilling av egen skam. Hennes skamløshet er skam i forkledning. Og forkledningene bryter med et annet ideal. Hun viser ikke sitt sanne selv og det er kanskje særlig her den voksne skammen får næring. Huldask stadige gjentakelse av at det man dikter opp kan ha større betydning og være sannere kan leses som en skamfull forsvarstale for følelsen av manglende autenticitet. Samtidig *vemmes hun* over den hun er. Uroen, skammen og angsten tyder på at hun ikke har troen på å bli elsket som outsider. Det som skiller henne fra de tradisjonelle antiheltene er at hun løper rastløst mot og fra seg selv. Å leve et friere liv

avsløres av skammen som en *umulighet*. Der antihelten ifølge Lamont aksepterer seg selv med en passivitet som aldri er dødbringende, ser man at Hulda aldri faller til ro med seg selv. Skammen bryter med samtidens idealer, men også antiheltens vesen.

Narsissistene

Hulda, representert gjennom fortellerens tredje person entall, har et selvanalytisk blikk gjennom hele romanen. Det er som om hun har plassert seg selv på en scene og tatt plass i salen, hvor fra hun betrakter, gransker og kommenterer. Hulda gestalter selvscenestillingen. Hennes stadige analyseringer gjør at hun vinner selvinnsikt når hun leser om narsissisme:

Om kvelden, på sengen leser hun artikkelen av Bruckner, den sier henne ikke noe, men i samme bok er en bredt anlagt artikkel om narsissismens stilling i nyere psykoanalyse. Den interesserer henne, den kan hun ikke slippe, utgreiingen om det begavede barnet som blir for tidlig voksent, som har mistet kontakt med sine følelser, som fungerer godt i samfunnet, vellykket på alle måter, men som lever uten å ane noe om sitt sanne selv. Tvert i mot, forelsket i sitt idealiserte, tilpassede og falske selv – inntil depresjonen minner det om at noe er galt, eller terapien (Hjorth 2009: 233).

Hennes umiddelbare reaksjon er at det er Peter hun leser om. Men så skjønner hun at det er *henne* det handler om. Og det er nettopp det: Det er alltid Hulda det handler om. Kan hun betraktes som en narsissist? Selv definerer hun seg som narsissist, og tillegger moren skylden. Senere i livet reflekterer hun rundt sin egen rolle som mor og redselen for å kvele barna på samme måte som Gretel kvalte henne. Med psykologens briller skisseres en forklaring på hvorfor invaderingen kan ha funnet sted:

Det er symbiose og fullkommen lykke når den nyfødte ligger i mors armer, men så går det langsomt over, øyeblikk for øyeblikk til barnet flytter hjemmefra, voksent. Separasjonen er i gang idet barnet forstår at det er et eget vesen: Der er jeg! i speilet, omtrent på den tiden det begynner å snakke, en både smertefull og befriende prosess ifølge psykologien, å erkjenne at du er adskilt, et selvstendig vesen i verden, skummelt alene, men når man først har fått seg selv, vil man ikke gi slipp på seg selv heller. Symbiosen opphører, sakte men sikkert, men noen mødre nøler, vil utsette opphøret, for aldri har de vært elsket slik de nå er elsket, av barnet, vil ikke gi slipp på den mest altomfattende kjærlighet de noensinne har erfart (Hjorth 2009: 267).

I stedet for å tenke 'der er jeg!' skrev Hulda diktet 'Hvem er jeg?' Hun ser seg selv som moren og skjønner at hun har henne i seg: "Hulda ser det. Er så redd for å bli Gretel at hun holder avstand til barna, kanskje for stor avstand, er så redd for symbiosen at hun overlater barna for mye til Peter" (Hjorth 2009: 268). Huldas beskrivelser sammenfaller med den psykoanalytiske teoriens perspektiver på narsissisme. Skam, narsissisme og melankoli er skygger av hverandre.

Skammen vokser frem under andres blikk. I henhold til Alice Miller har barnet et urbehov for å bli sett, tatt hensyn til og tatt alvorlig. Barnet skal være sentrum for sin egen virksomhet; dette er et legitimt narsissistisk behov. Dersom barnet opplever toleranse kan

sybiosen med mor oppgis. Forutsetningene for denne sunne narsissismen er at foreldrene selv har vokst opp i et sunt klima. ”Hvor begynner en hendelse?” (Hjorth 2009: 43) spør fortelleren i *Tredje person entall* etter å ha gjort rede for Conrads kalde og avvisende mor. ”Ingenting kan avgrenses, alt henger sammen med alt, som det heter, kanskje var det sommerfuglens vingeslag” (Hjorth 2009: 43). Og det er nettopp dét. Foreldre som selv ikke har hatt et sunt klima ”har et narsissistisk *behov*, dvs. de søker hele sitt liv etter det som deres egne foreldre ikke kunne gi dem til *rette tid*: et vesen som går fullstendig inn på dem, forstår dem helt og tar dem alvorlig, beundrer dem og følger dem” (Miller 1983: 19). De mest egnede objektene for dette narsissistiske behovet er ens egne barn. I *Tredje person entall* er Gretels behov for å bruke Hulda som sitt ekko det mest synlige.

Narcissus var halvguden som var så oppslukt av sitt eget speilbilde at han druknet i det. ”Selvopptatt, selvcentrert, seksuelt stimulerende, stormannsgal, en selvgående asosial tulling,” ramser Skårderud (1999: 114) opp for å eksemplifisere hvordan narsissisten ofte blir fremstilt. Fra utsiden kan narsissisten tolkes som en som nærer stor kjærlighet til seg selv, i motsetning til den som skammer seg. Gretel er, som Narcissus, en vakker kvinne, ”det er hennes kapital. Det er hun klar over” (Hjorth 2009: 40). Skjønnheten er kanskje hennes *eneste* kapital, i tillegg til Hulda. For å fremheve egen skjønnhet rakker hun ned på andre: ”Flere er tykke, noen for magre, andre har rynker og blir gamle før tiden, det er ikke mange som finner nåde for hennes blick” (Hjorth 2009: 41). Gretel er den enestående, sett fra utsiden. Hennes væremåte sammenfaller med den typisk narsissistiske personligheten der selvhevdelsen går forut for kjærligheten til andre. Gretels narsissisme etableres først og fremst i forholdet til Hulda. Hun betrakter datteren som en forlengelse av seg selv: ”Husk det, Hulda, hvem du har kommet ut av! Når du tenker stygt om meg, tenker du stygt om deg selv” (Hjorth 2009: 43). Moren setter altså likhetstegn mellom seg selv og datteren, og lar ikke Hulda få noe rom for seg selv. Tomhetsfølelsen som oppstår ved å være en forlengelse av sine foreldre kan medføre at en selv får et narsissistisk behov. Man er fremmedgjort fra seg selv.

I en slik situasjon kan en ikke skille seg fra foreldrene, og også i en voksen alder er en hele tiden henvist til bekreftelse fra en partner, en gruppe eller – *fremfor alt* – ens egne barn. Foreldrene lever videre i ens indre, og man må skjule sitt sanne selv fullstendig for dem. På den måten videreføres ensomheten i foreldrehjemmet til en seinere *isolasjon* i *seg selv*. Morens narsissistiske interesse i barnet utelukker ikke emosjonell tilknytning. Tvert i mot. Barnet blir lidenskapelig ”elsket”, som morens selvobjekt. Men det skjer ikke på den måten barnet trenger. Og det skjer alltid betinget av det falske selv (Miller 1983: 24).

De bombene Hulda har i seg, og frykter, kan være moren som lever videre i hennes indre. Hennes ønske om barn kan være behovet for et *egget* narsissistisk selvobjekt, som et resultat av å være *morens* selvobjekt. På liknende måte kan selviscenesettelsen være et narsissistisk spill,

som avslører at Hulda fremdeles er fanget av moren. Hun *ser* på seg selv i stedet for å *være* seg selv. Skammen er *narsissistisk*: "It is self-related, a narcissistically oriented, not an object-related, feeling, but one of great power and importance" (Wurmser 1981: 19). Selviaktakelsen medfører at man blir objekt for eget blikk. Selv om Hulda ikke har den samme narsissistiske selvhevdelsen som moren, trer en narsissistisk personlighet frem i måten å vurdere seg selv. Huldas selviaktakelse kan forklare romanens tittel. I lys av narsissismen er det en umulighet for Hulda å være et jeg, hun er *henne*. Jeget mister sin funksjon:

One might say that the double 'I' loses its function in a metaphorical 'third person' in which the famous word play on *Nobody* lends weight to the function of the excluded third: 'the third person' is neuter. This is the paradox of Narcissus: the extreme affirmation of subjectivity goes hand in hand with his extreme negation and finds its scansion, or its punctuation, in the neuter (Green 2001: 37-38).

Neuter refererer til 'the blanc' som tilhører den negative narsissismen André Green gjør rede for i *Life Narcissism. Death Narcissism* som står i opposisjon til positiv narsissisme. Han tok utgangspunkt i Freuds tanker om narsissisme og utviklet teorien om jegets narsissistiske organisering. *The blanc* er tomhetsfølelsen, et ingenting, *leden*; en metaforisk tredje person. Huldas melankolske følelser kan tilskrives en narsissistisk skade. Noe er gått tapt, og dette noe er til syvende og sist henne selv. Selviaktakelsen gjør henne både melankolsk og narsissistisk. Jeget er splittet og den ene delen av jeget vender seg kritisk mot den andre. Narsissismens refleksive forhold til objektet kan være kilden til Huldas selvdestruktive atferd. Der Freud mener det er et objekt som ligger utenfor subjektet, hevder Kristeva og Green det ligger innenfor fordi man i denne fasen ikke har et språk for å identifisere noe objekt. Likheten ligger i det at jeget har mistet noe som forvandles til et hat mot seg selv.

Hører man tålmodig på melankolikerens mangfoldige selvanklager, kan man ikke unngå å få inntrykk av at de sterkeste anklagene ofte passer dårlig på pasientens egen person, men med ubetydelige modifikasjoner kan tilpasses en annen person som pasienten elsker, har elsket eller burde elske (Freud 2011a: 141).

Gretel sa til Hulda at når hun snakket stygt om seg selv, snakket hun stygt om henne. Sett i lys av Huldas melankoli kan en derfor tolke dette bokstavelig. Når Hulda vemmes over seg selv, vemmes hun egentlig over moren: "Jeg skaper Henne om til et bilde av Døden, for ikke å gå i stykker av min selvforakt når jeg identifiserer meg med Henne. For jeg retter min aversjon mot Henne som en individualistisk demning mot den sammensmeltende kjærligheten" (Kristeva 1994: 41). Et *jeg* ville blitt et *falskt* jeg. Den selviscenesatte tredje personen kan leses som et forsøk på en sannere fremstilling, og samtidig: en langt mer narsissistisk fremstilling. Den gjengse oppfattelsen av narsissisten danner et usympatisk bilde av en person som elsker seg selv for mye. Men det er ikke slik det henger sammen. Narsissisme er "en

tilstand der han eller hun *ikke elsker seg selv*” (Skårderud 1999: 120). Den selvscenesatte tredjepersonen er derfor ikke bare ekstremt opptatt av å tolke og forstå seg selv, og på sett og vis sannere, hun er også ekstremt *ensom*: ”For den depressive er derimot talen som en fremmed hud; den melankolske er en fremmed i sitt eget morsmål. Han har mistet morsmålets mening og verdi, fordi han ikke har kunnet miste moren” (Kristeva 1994: 63). For Hulda blir fremmedheten en alltid tilstedeværende smerte som kolliderer med antiheltens lystprinsipp. Antihelten *orker* ikke smerte og slår seg til ro med den han er. Hulda plasserer seg selv på en scene, ikke for å *le* av seg selv, men for kritisk å vurdere egne feil og mangler.

Selv mordet

Huldas liv er et langt fall mot bunnen og ender i selvødeleggelse. Mest sannsynlig er det mulig å sette likhetstegn mellom Hulda og fengselskvinnen, og konkludere med at Hulda tar livet av seg. Hun ødelegger uansett seg selv, så det er mulig å snakke om et metaforisk eller reelt selvmord, som kan belyse Huldas lidelser. I en fotnote i *Selv mordet* skriver Émile Durkheim om det *fatalistiske* selvmordet, begått som en følge av for store forventninger eller for trange rammer, i motsetning til det anomiske selvmordet (2006: 191). I sammenheng med antihelten, som typisk føler seg som en slave av konvensjoner, kan denne typen selvmord betraktes som frigjørelse fra det som binder en fast. Durkheims beskrivelser kan også ses i lys av skammen, der følelsene nettopp blir kvalt. Det er mulig å tenke at et fatalistisk selvmord gjennomføres av den skamfulle. Skamfølelsen er en sterkt ubehagelig følelse. ”Den er en negativ erfaring, en implosjon eller en plutselig ’ødeleggelse’ eller selvforminsking. Skammen er en dødgjørende affekt, og dens ytterste konsekvens er selvmordet” (Skårderud 2001a: 42). Det er en kraft i Hulda som er rettet mot både ødeleggelse og selvforminsking. Når hun treffer Trond Olsen fra Drammen vil hun ikke være kjæresten hans, ”men ligge med ham hele tiden og høre ham si at det ikke er en eneste del av kroppen hennes han ikke kan spise opp” (Hjorth 2009: 304). Hun tenker på å ta livet av seg allerede som barn, men i stedet for å stikke en kjøkkenkniv i hjertet, slutter hun å spise: ”Fortsetter å ikke spise, hun er ikke halvhetens kvinne, oppnår en form for letthet i alt som er tungt” (Hjorth 2009: 81). Det å ikke spise kan sammenliknes med kniven i hjertet. ”Å nekte å spise er også selvmord, like mye som selvmord ved hjelp av dolk eller skytevåpen” skriver Durkheim (2006: 5). Den ytterste konsekvensen av både å bli spist opp og å la seg selv bli spist opp er *forsvinningen*. Det utagerende sexlivet, den periodevise sultingen, drikkingen og ønsket om å bli spist opp sirkler rundt samme sentrum: å ødelegge seg selv.

Ødeleggelse av en selv er i freudiansk tradisjon en kamuflert ødeleggelse av en annen: ”Anklagen mot en selv er altså en anklage mot en annen, og selvmordet er en tragisk forkledning av drapet på en annen” (Kristeva 1994: 27). Objektet er både elsket og hatet og trukket inn i jeget. Men i mer moderne analytisk teori relateres tristheten til en følelse av mangel ved jeget, der jeget mener seg skyldig. Tristheten er det eneste objektet og ”I dette tilfellet er ikke selvmordet en kamuflert krigshandling, men en gjenforening med tristheten og, hinsides denne, med kjærligheten som aldri nås, alltid er et annet sted, som løftene om intet og døden” (Kristeva 1994: 28-29). Både det ene og det andre perspektivet belyser Huldas manglende anerkjennelse som skammen fikk feste i. ”Aldri elske igjen, aldri bli elsket igjen, om hun noensinne har blitt elsket, med forsvaret nede ser hun det, aldri aldri blitt elsket, aldri aldri blitt elsket” (Hjorth 2009: 418-419) innser Hulda like før hun ødelegger mannen, og seg selv. Huldas skam kan være festet i en følelse av mangel, gestaltet gjennom morens narsissistiske innfiltrering. Modernmordet er en livsnødvendighet for å bli selvstendig og siden Hulda ikke fikk oppløst symbiosen, kan selvmordet da betraktes som det endelige modernmordet? Sett at selvmordet er en gjenforening med moren blir det nødvendig å spørre hva drapsforsøket på *mannen* impliserer. Hvem er det Hulda har under huden?

Hun går dit og det blir skjebnesvangert. Hun mister seg eller blir seg, ødelegger seg og ødelegger en annen, mannen, men kanskje er det ikke til å unngå, ville det uansett skjedd noe tilsvarende om ikke akkurat dette, som ville ført henne til det rommet hun nå sitter innestengt i, eller et tilsvarende rom der tiden går annerledes enn utenfor, i en annen hastighet (Hjorth 2009: 424).

Hun sier like før: ”Hva hjelper det å pansre seg når man har fienden under panseret?” (Hjorth 2009: 423). At hun finner seg selv ved å ødelegge mannen, tyder på at hun kanskje får ødelagt den som har sneket seg innenfor. I så fall blir denne noen mannen, og ikke moren.

Små drypp av forsnakkelser gjør det relevant å ta et nærmere blikk på faren.

Dagdrømmer og forsnakkelser kan være ledetråder, for som Freud sier, forsnakkelsen kan være det reelle, og som fengselskvinnen sier, ”man sier noe feil, og finner ut at det er en sannhet i feilen” (Hjorth 2009: 7). En dagdrøm Hulda har er at det bor en mann i henne: ”Det bor en mann i henne, en voldtektsmann, en hykler, en hater, hun vil gifte seg med ham og han vil skuffe henne, mishandle henne, forlange skilsmisse, så kan hun dø” (Hjorth 2009: 395). Hulda er misunnelige på mennenes evne til å penetrere. På den ene siden kunne Huldas drøm blitt tolket som en aggresjon mot moren; skammens raseri, et ønske om å voldta kvinnen og seg selv. Men satt i sammenheng med at Hulda har fienden under panseret og at hun ødelegger mannen, blir det ikke enda mer nærliggende å tenke at hun selv er blitt utsatt for et overgrep som i romanen usynliggjøres av skammen? Når hun er hos psykologen og skal

gjengi en drøm om en knust femøring, forsnakker hun seg. ”– Nesten knust som femåring?” (Hjorth 2009: 269) spør psykologen. ”Det er for slike øyeblikk hun er der” (Hjorth 2009: 269) avslører Hulda, men lar det forbli tilslørt hva som skjedde da hun var fem. Står faren bak et overgrep? ”Har jeg ikke respekt for min far, er det min fars skyld” (Hjorth 2009: 62) sier Hulda etter en skamløs skoleopptreden. Det eneste negative man får høre om ham, i tillegg til at han er mørk og drikker, er at Hulda ”hele oppveksten har innbilt seg at han kjørte på et barn på hennes egen alder ved Hamar en gang og drepte det” (Hjorth 2009: 16). Hvilken alder er det hun refererer til? Kan nesten knust som femåring knyttes sammen med det påkjørte, eller overkjørte, barnet? Et seksuelt overgrep? Et faderlig overgrep antydes forsiktig av Ellen Mortensen i *Som om ingenting. Bare om Vigdis Hjorth*: ”Fortelleren insinuerer at det er foreldrene som påfører barnet en skyld, for noe hun forblir uvitende om. Store deler av teksten forholder seg til dette underliggende enigma, som mer og mer synes å hefte ved farens forhold til sin datter” (Mortensen 2009: 146). Noe fortelles mellom linjene. Skårderud skriver at skambaserte syndromer ”er fenomener som rusmisbruk, avhengighetstilstander, spiseforstyrrelser og ikke minst fysiske og seksuelle overgrep. Skamfølelsen er ofte både utgangspunkt og konsekvens” (Skårderud 2001a: 41). Det trenger ikke være et seksuelt overgrep, selv om det overkjørte barnet skaper assosiasjoner om noe slikt. Men et form for overgrep ser ut til å ha funnet sted.

Hvilke overgrep Huldas skamfølelse har rot i, kan være både morens og farens. Når det gjelder årsakene til den narsissistiske bristen som forårsaker melankolien, skilles nettopp Freuds og Kristevas veier. Kristeva hevder at det manglende sorgarbeidet over moren er et resultat av et faderlig svik. Hun skisserer fortellingen om Isabelle, hvis ”drømmer og fantasier gjorde det klart at hun hadde vært offer for en prematur forføring av faren eller en annen voksen i bekjentskapskretsen” (Kristeva 1994: 95). Hos Kristeva gis drømmer og fantasier betydning, slik det er mulig å gi Huldas historie om femåringen, fantasien om det overkjørte barnet og ønsket om å voldta, reell verdi. Kristeva antyder at Isabelles depresjon bestemmes av farskapet, der farens emosjonelle ustabilitet ble møtt med tvetydighet av moren. ”En far som begjæres og fordømmes på samme tid” (Kristeva 1994: 96). Gretel nærer den samme tvetydigheten til Conrad, han blir beundret for karrieren og fryktet for raseriet. En slik tvetydighet kan bidra til at sekundæridentifikasjonen ødelegges. Isabelle får valget mellom perversjon og avkall, velger avkallet og løser seg fra den maskuline, opphissede kroppen som tilhører moren. Overlater Hulda den maskuline kroppen til sin mor ved å ødelegge den? Er det en løsrivelse fra det opphissede og fordrukne? Velger hun faren med fraværende kropp? Det er mulig å lese drapsforsøket i en slik retning. Om Peter sier hun at hun ”bebreider ham at han

ikke er den hun selv ikke er” (Hjorth 2009: 221). Det er konvensjonaliteten hans hun er skuffet over. Eller også: de strenge reglene; det *dødbringende*. Det er mulig Peter skuffer fordi han ikke lever opp til den fraværende idealfaren. Ødeleggelsene kan være et forsøk på løsrivelse fra det maskuline og en gjenforening med det ideale *fraværet*. Det perverse og maskuline tilhører *moren*. Om det er et overgrep som ligger i bunn, eller en skuffelse, er det uansett relevant å betrakte faren som en mislykket sekundær identifikasjon, slik at en manglende morssorg fikk feste. De farlige grensesonene som oppsøkes kan være en forlengelse av Huldass strev med å være autentisk.

Den som bærer skam frykter ofte avsløringen i så stor grad at hun oppsøker den. Finn Skårderud forteller i *Uro* om en kvinne som stjeler for å bli avslørt. ”Motivet var dobbelt. Avsløringen ville være en befrielse. Når hun var avslørt som tyv, ville hun være befridd fra den evige anstrengelsen med å forestille seg” (Skårderud 1999: 137-138). Skårderud skriver videre at ”fantasien om å bli tatt var like mye fantasien å bli tatt hånd om. Hun så seg selv i kvinnefengsel. Det var en deilig tanke” (1999: 138). Det er den samme avsløringen som beskrives hos Hulda. Hun er ”nøytralisert, under kontroll, har en gang for alle vist for verden hvor fatal hun er, alltid har vært, noe for seg selv helt fra begynnelsen, det var ikke annet å vente,” (Hjorth 2009: 425) – fallet var skjebnebestemt. Og synliggjort? ”The shameless person is a variant of the ‘criminal out of guilt’ who commits a crime so he can feel guilty for and expiate some known and clearly defined misdeed rather than remaining saddled with a vague, shapeless inner guilt about unconscious wishes” skriver Wurmser (1981: 261). Skammen blir *begripelig*, plausibel, og etter å ha ødelagt mannen er Hulda ”tilslutt nesten skamløs eller skamløs på en ny måte,” (Hjorth 2009: 424). Hun har gjort en handling der skammen er en naturlig følelse, forståelig fremfor uforståelig. Det er mulig Hulda påfører seg selv et nytt traume for å dekke det reelle. I så fall er hun ikke kvitt skammen, men skammen fra barndommen får et nytt feste. Skammen skulle ikke vært *hennes*, men er blitt det.

Det begripelige ved skamløsheten kan utvides ved å settes i sammenheng med hva Kristeva betegner som tristhetens funksjon. Fungerer skamløsheten som en beskyttelse av et oppstykket selv? Slik tristheten skaper sammenheng, ser det ut til at det er selve smerten Hulda oppsøker. ”Når hun drikker blir hun full. Som om hun vil bli borte, forsvinne til tross for den angsten hun kjenner etterpå, eller er det den hun vil kjenne?” (Hjorth 2009: 235). Kristeva påpeker at smerten er en ”skrøpelig beskyttelse” (1994: 34):

Den depressive fornektelsen som tilintetgjør meningen i det symbolske, tilintetgjør også handlingens mening og leder subjektet til å begå selvmord uten angst for desintegrasjonen, men ser det som en gjenforening med den arkaiske ikke-integrasjon – like dødelig som frydefyll, ”oseanisk” (Kristeva 1994: 34).

Der Fanny kan sies å ha erotisert lidelsen, får ikke Hulda et liknende forsvar mot dødsdriften. Hennes selvmord kan fra en kristevansk vinkel leses som et forsøk på å ”finne igjen det ikke-integrerte jeg’ets tapte paradisi, uten andre, uten grenser, en fantasi om en uoppnåelig fylde” (Kristeva 1994: 34). Den *ultimate* grenseløse handling; modernismens gjenforening. Dette ikke-integrerte sammenfaller med Kristevas teorier om *abjektet*, verken subjekt eller objekt, det har bare objektets egenskaper ved at det står i motsetning til et *jeg*. Men det er ”ett fallet objekt, i radikal mening en utesluten og det drar meg dit, der meningen störtar sammen” (Kristeva 1992: 25).

Om det er riktig at abjektet på en og samme gång manar fram og smular sönder subjektet, förstår man att det upplevs i sin fulla kraft när subjektet, trött av sina fåfänga försök att känna igen sig utanför sig själv, finner det omöjliga inom sig självt: när subjektet finner att det omöjliga är själva dess *vara* och upptäcker att det inte *är* annat än abjekt. Frånstötningen av sig själv skulle alltså vara den högsta formen för den upplevelse, där det avslöjas för subjektet att alla dess objekt inte vilar på annat än den ursprungliga *förlust* som utgör grunden för dess eget *vara*. Inget är som frånstötningen av sig själv när det gäller att visa att varje abjektion faktisk är ett erkännande av den grundläggande *bristen* hos varje *vara*, mening, språk, begär (Kristeva 1992: 28-29).

Bristen er *forut* for væren og objektet, og bristens eneste signifié er ”abjektionen og, ännu bättre, frånstötningen av sig själv. Och dess signifiant är... litteraturen” (Kristeva 1992: 29). Gjennom kristevanske brilleglass kan en antyde muligheten av Huldass/ fengselskvinnens selvmord som bristens tegn, mens bristens mening gestaltes i litteraturen som ble skapt, i *Tredje person entall*. Slik Hulda drikker for ”å få kontakt med smerten, det sanne selvet, hente seg selv ned fra de suverene luftlag der hun ellers oppholder seg, strever etter å forbli i” (Hjorth 2009: 235), bærer selvmordet bristen – det eneste sanne, og gjenforeningen med ikke-integrasjonen. Det eneste sanne blir smerten, beskyttelsen av et oppstykket selv, forkledd i en metaforisk tredje person entall, der bristens mening synliggjøres, og blir – *umulig* i sin meningsløshet.

Huldass skam og skamløshet plasserer henne i ytterkantene og langt vekk fra konvensjonene i Gluppen, og mot slutten har det virkelig gått ”til helvete” (Hjorth 2009: 419). Romanen beveger seg ikke fra det mislykkede til det vellykkede, men fra mislykket til verre. Huldass livsstrategier foldes ut som et langt fall. Hvor en hendelse begynner, hvem som kastet henne utfor, er vanskeligere å avgjøre. Huldass følelser er språkløse, men de bryter ut og får en språkdrakt i skammen og angsten, men i fremmed forkledning. Skammen forteller ikke *hva* som har skjedd, men at *noe* har skjedd. Huldass annerledeshet dekker over et dypere sår; foreldre som på den ene eller den andre måten har begått et overgrep. I et slikt perspektiv får antiheltinneligheten en tragisk skygge der rammene hun forsøker å bryte ut av er foreldrenes vold. Samtidig løftes tematikken til en større sammenheng; Gluppens konformitet og

konvensjoner som ødeleggende for et ikke-konvensjonelt individ. Det at hun ikke vil la normene vinne, men stadig streber mot å bryte ut av de trange rammene, plasserer henne i kategorien for de typiske antiheltene, som på samfunnskritisk vis viser ufriheten ved å leve i et miljø preget av strenge konvensjoner. Huldas lidelser næres av en annerledeshet som hun både frykter og søker. Den endelige selvødeleggelsen er en taus kommunikasjon av kvalte følelser. *Tredje person entall* er *fatalistisk* – en ulykkelig og skjebnebestemt tale. Og den er ikke hennes. *Tredje person entall* kan derfor sies å gestalte fornektelsen av benektelsen, der møtet med egen tekst blir møtet med et språk som ikke er ens eget, men morens, og derfor: Tingen og tomheten og meningsløsheten.

Rakel Granaas (1980: 121-122) hevder at tragisk ironi ikke er relevant for tekstimmanent ironi. Men dersom Huldas lidelser fikk feste i et kristevansk før-språklig stadium, og slik er bundet av Tingen, sitt eget ingenting, hva skulle hun gjort for å oppheve forbannelsen som hviler over sitt eget jeg når møtet med det imaginære slår sprekker under hennes 'eget' selvkritiske blikk? Der Fanny møtte tomheten med likegyldighet, er det mulig å betrakte Huldas møte med meningsløsheten som en uutholdelig smerte som slår huller inn til selvillusjonen, selvbedraget og endelig: umuligheten av å være sann. Er Huldas lidelser knyttet til smerten ved å se seg selv med morens blikk? Et blikk hun ikke kom unna som et resultat av et faderlig overgrep? I så fall vil jeg hevde at den dødbringende skyggen som hviler over motsetningene død - liv, konvensjonalitet - annerledeshet, gestalter tragisk ironi. Å møte tomheten og meningsløsheten i det imaginære blir å møte ensomheten i det å ikke ha noe annet enn et ingenting, der Tingen ikke reflekteres tilbake som likegyldighet, men løgn. Huldas skjebne er tragisk, fatalistisk og skjebnebestemt. For hvor begynner egentlig en hendelse? Huldas skjebne viser at den dessverre gjerne begynner et sted der man ikke kan gripe den, men i stedet må bære den i seg, mens språket og kroppen uttrykker sine egne skjebnebestemte taler. Huldas antatte selvmord blir den eneste talen hun har igjen uten å møte løgnen. Hun viser umuligheten av å leve fritt og at prisen for forsøket er ensomheten i møtet med Tingen. Det livbringende ved å være seg selv trer frem med en tragisk ironi. Problemet er at antihelten ikke trives i tragedien. Antiheltens opprør kles i en passiv og selvironisk språkdrakt, der smerte må vike for nytelse. Huldas motiver er ikke å fjerne smerten, fordi smerten er det sanneste hun klarer å gripe.

Kvinnen og det lukkede rom

1960- og 70- tallets antihelter gikk i dialog med samtiden. Ifølge David Simmons viste antihelten et opprør mot etablerte ideologier. Ved å være bærer av verdier som kolliderer med heltens retter han en form for kritikk mot samfunnet. Spørsmålet, skriver Percy G. Adams, er om syttenhundretallets antihelter skiller seg fra 70- tallets. Det samme spørsmålet stiller jeg. Kan vi sammenlikne dagens antiheltinner med de skisserte antiheltene fra forrige århundre? Adams hevder likheten ligger i antiheltens relasjon til samfunnet han er en del av. Antiheltens handlingsmønster *kommuniserer* et eller annet. Hvilke idealer er det Pym, Fanny og Hulda bryter med? Og er de *ekte* antiheltinner?

Det interessante er hvorvidt det i det hele tatt *går an* å bryte med noe som helst i en samtid som anerkjenner og forfekter sprekning av grenser og individuell frihet. I *Melankolske rom* spør Karin Johannisson om vår egen samtid er anomisk:

Oppfordringen fra den djerveste individualismen er: bruk friheten, overskrid grenser, underordne deg ikke andres regler, vær den du er, gjør det du vil, bruk lystprinsippet som motor. Denne aktive individualiseringen er ikke bare et siktepunkt for privatlivet, men en viktig del av sosiale institusjoner som skolen og arbeidet. På alle kanter favoriseres det personlige valget, og det blir koblet til attraktive verdier som identitet, autensitet og selvrealisering (Johannisson 2010: 237).

Utdraget samsvarer i det hele tatt med flere av antiheltens trekk. Og det er en slik frihet som danner rammene rundt Pym og Fanny ved at de er den de er og gjør sine personlige valg fremfor å følge andres. Vil det si at antiheltinnen er dagens heltinne? Teoretisk sett kunne svaret blitt ja, men friheten får en utfordrende karakter ved å bli satt i sammenheng med krav om selvrealisering. Johannisson påpeker at anomien rommer visse *attraktive* verdier der friheten blir noe mer enn bare muligheten til å gjøre hva som helst. Individet pålegges ansvaret for ”å finne og gjennomføre egne prosjekter som gir det adgang til samfunnets kulturelle, sosiale og økonomiske ressurser. Liv blir ensbetydende med valg av den mest fordelaktige livsstilen. Inflasjon av det personlige ansvaret, skaper stadig høyere krav om bekræftelse” (Johannisson 2010: 237). I kapittelet ”Skam, skyld og ære i det moderne” danner Ivar Frønes et liknende bilde av individets ansvar for å lykkes. Han skriver at det hypermoderne samfunnet ikke bare gir *muligheten* til å skape seg selv – ”det krever at en skal skape seg selv” (Frønes 2001: 72). Identiteten blir knyttet til hvordan den enkelte fremtrer og skaper nye kilder til skam. ”I et samfunn hvor det å oppnå noe og lykkes er en verdimeisig akse, vil det å ikke oppnå noe være en moderne kilde til skam” (Frønes 2001: 77). Anomien ser med andre ord ut til å ikke være like anomisk som den uttrykker. Individet er riktignok fri

til å gjøre hva som helst, men 'hva som helst' er ikke *hva som helst*, slik Hulda gjennomskuer det ufrie ved venninnenenes karrierevalg. 'Hva som helst' farges av samtidens verdier. Disse verdiene blir, ved å følge Johannisson og Frønes, krav om *oppnåelse, vellykkethet, et godt rykte og bekreftelse*, der friheten styres av dynamikken dem i mellom. Derfor blir det relevant å se *på hvilken måte* Pym, Fanny og Hulda bruker friheten.

Verken Pym eller Fanny bruker friheten til å oppnå noe eller gi seg selv et godt rykte, snarere tvert om. Begge sier *nei*, de vil ikke og trekker seg tilbake slik Odyssevs i sin tid gjorde. Ifølge Rosette C. Lamont ble Odyssevs litteraturens første antihelt ved å rømme fra en farlig situasjon, fremfor å konfrontere den. Hans suksess var ikke av den selvdestruktive typen, men av den *komiske* typen. I likhet med Odyssevs er det mulig å betrakte Pym, Fanny og Huldas strategier som en *flukt*. Likevel trer essensielle forskjeller frem. Pym og Fanny rømmer fra en situasjon de ikke har *lyst* til å forholde seg til. Pym hadde sett frem til en klassesstime der hun kunne følge sånn passe med, og hun har ikke lyst til å skrive om virkeligheten. Fanny likner Pym ved å ha mer lyst til å slappe av enn å ta tak i problemene i København. Hun eksemplifiserer en form for ansvarsfraskrivelse. I tillegg rømmer hun så å si fra eget bokprosjekt ved å ha mer lyst til å drikke whisky. I det hele tatt drives både Pym og Fanny av lystprinsippet. Hulda flykter på liknende måte fra en uutholdelig situasjon. Men samtidig forlater hun Gluppen for *slik* å konfrontere det 'farlige', nemlig å være seg selv. For Hulda kunne det å bli værende blitt betraktet som resignasjon. Hennes rømning får i større grad preg av en heltinnelig innsats ved at hun reiser ut i virkeligheten, mens Pym og Fanny snarere forsøker å unngå den. Deres motvillighet får en annen karakter enn Huldas ved at de *ikke* vil gjøre det de blir bedt om, mens Hulda *gjør* det hun ikke blir bedt om. Pym og Fanny har en passiv natur og har mest lyst til å slappe av. Hulda er hovedsakelig aktiv og kan ikke slappe av. Hun lykkes ikke i suksessens betydning, men hun forsøker. Derfor vil jeg hevde at Pym og Fannys manglende *vilje* til å lykkes og oppnå noe viser deler av deres antiheltinnelighet i dagens kontekst. Samtidig bidrar ironien til at unngåelsen likevel fører til oppnåelse. Kjernen er at begges oppnåelse verken er kalkulert eller planlagt, men en *komisk* oppnåelse preget av uvilje mot å gjøre det riktige. Det vil si at det stereotypisk *vellykkede* blir latterliggjort. Et tydelig trekk ved antihelten er det komiske aspektet som oppstår i gapet mellom den ideelle heltens og den reelle virkeligheten. Det er et slikt gap Fanny og Pym blottlegger, ved å vise hvor tilfeldig og lite planlagt suksess kan være. Heltinnens idealer om å strebe etter suksess blir altså lekt med, mens Hulda er den som streber.

Samtiden ser ut til å *kreve* en slags grenseløshet og karakteriseres av åpenhet, tilgjengelighet og produksjon. Et bilde som fanger deler av Pym og Fannys ideelle

motsetning er det positive ja-mennesket som velvillig åpner armene for enhver utfordring. I *Den åpne kroppen* hevder Jorunn Solheim at kvinnen fremdeles er fanget av en symbolsk åpenhet som etter mitt syn sammenfaller med tilgjengelighet og villighet. Pym og Fanny er verken åpne eller villige, og spørsmålet er om deres pessimistiske motstand bryter med forestillingen om kvinnen som åpen. Solheim skriver at ”En vanlig antakelse er at det innen denne paradoksale kjønnskonstruksjon først og fremst er ideen om *likhet* som utgjør det moderne element. Men mye tyder på at moderne kultur også har sin særegenhet med hensyn til selve forståelsen av *kjønnsforskjellighet*” (1998: 22). Kjønnsdistinksjonen er blitt forankret i den biologiske kroppen, der kvinnen er det motsatte av mannen. Opposisjonen modelleres av det heteroseksuelle samleiet: ”Innen denne kjønnsfigurasjonen blir den seksuelle åpenhet selve grunnkjennetegnet ved det kvinnelige. Den åpne kroppen blir vår vesensbestemmelse, den symbolske *inkarnasjon* av det kvinnelige ’selv’” (Solheim 1998: 23). Det interessante i og med Solheims perspektiv er hvordan samtidens grenseløshet påvirker kvinnens symbolske åpenhet. Grenseoverskridelser og oppløsning av kategorier gir en tiltakende *åpning* av samfunnet som også bidrar til å åpne kvinners kroppar ytterligere:

Både symbolsk og reelt ser det ut til at kvinnekroppen er i ferd med å bli stadig mer tilgjengelig som noe man kan gå inn i og utforske, legge åpen, kutte opp, bruke og misbruke etter forgodtbefinnende. Det er snart ikke flere tabuer tilbake. Våre grenser er i ferd med å forsvinne (Solheim 1998: 131).

Dersom kvinnen *er* mer åpen enn mannen, vil ikke det da implisere at grensemarkeringer kan være en større utfordring for kvinnen? Gjøre det vanskeligere å sette grenser og si *nei* i et samfunn som forfekter alle mulighetene man burde si ja til? Solheim mener den kvinnelige kroppen mangler integritet. Pym og Fannys latterliggjøring av åpenheten og villigheten både bekrefter og tar avstand fra heltinnens åpenhet og tilgjengelighet. De markerer en *grense*. Og videre: De viser kroppslig integritet. ”Å *være* et sakralt rom for andre er noe ganske annet enn å *eie det* – som et symbolsk rom for seg selv” skriver Solheim (1998: 130). Jeg vil hevde at Pym og Fanny, uavhengig av kvinnens åpenhet eller ei, skaper et rom som de *eier* i og med sitt *nei*. De *gir seg selv* et lukket rom.

Heltinnen som trer frem i kontrast til Pym og Fanny blir på mange måter *den flinke piken* som også er blitt et slags syndrom i vår tid. Spørsmålet er om hun må sees i relasjon til kravet om å skape seg selv. Skammen er ifølge Frønes knyttet til hvordan man fremtrer og sosial identitet er derfor et risikoprojekt.

Den moderne æren er ikke primært knyttet til tradisjoner og familie, men til identitet og selvbilder. Det er ikke bare renommé og prestisje som blir sentrale sider av den sosiale identitet; i det moderne er vennskap, kjærlighet og relasjoner noe som skal oppnås. Ved dette blir ens sosiale relasjoner en konsekvens av egne

evner. Ensomheten blir dermed ikke bare ensom, den blir et tegn på inkompetanse og mislykkethet. Den blir en skam (Frønes 2001: 78).

Utdraget omfavner så å si den flinke piken, eller det flinke *mennesket*, som i redsel for tapte muligheter eller relasjoner sier ja og forsøker oppnå suksess. Og flinkheten kan dermed videregies å handle om hvordan *andre* betrakter deg. Det sakrale rommet særlig Fanny skaper for seg selv blir derfor ikke bare et brudd med kvinnelig åpenhet, men *samfunnets* åpenhet, og videre: samfunnets avhengighet av andres anerkjennelse. Muligheten til å skape seg selv, skaper et krav om å skape seg selv *vellykket*, og med det får man et stort personlig ansvar for egen lykke og suksess. Det interessante er hvordan den flinke piken blir stående i kontrast til den immanente og resignerte kvinnen uten muligheter til å skape egen karriere. Fanny og Pym *velger selv* resignasjonen. Dersom samtiden er anomisk, flykter de så å si fra anomien, eller gir seg retten til å bruke friheten på *sin* måte. De både omfavner og tar avstand til den. Omfavner den ved å tolke anomien bokstavelig, og kanskje ved å vise at friheten til å gjøre hva man vil ikke nødvendigvis inkluderer friheten til å gjøre det som blir oppfattet som feil i relasjon til samtidens idealer. Dersom samfunnet er blitt inkarnasjonen av den flinke piken som sier ja til alle muligheter og samtidig er avhengig av andres bekreftelser, tar Pym, og særlig Fanny, avstand til både piken og samfunnet.

Der Pym og Fanny kan sies å ha friheten til å være mislykkede, trer en større grad av ufrihet frem i forbindelse med Hulda. Hennes omgivelser preges ikke av den samme aksepterende friheten. I Gluppen er det en tydelig kollektiv korrekthet som nettopp avslører den opplevde friheten som falsk. I relasjon til Gluppen og Peters miljø skiller hun seg ut ved å *være* for mye og *gjøre* for mye. Etter hvert som hun blir voksen blir hennes mange meninger, manglende kontroll og beherskelse en tydelig kontrast til Peter og hans borgerlige venner. Hulda er i mye større grad den åpne kvinnen som forsøkes *lukkes*, ikke av seg selv, men av andre. Hun *er* i et lukket rom, skapt av andres blikk og forventninger. I et slikt perspektiv kan Hulda sies å demonstrere det umulige eierskapet til det sakrale rommet. Hennes følelse av mislykkethet legger seg tett opptil anomiens idealer. Hun vil ha friheten, overskride grenser og hun *trenger* bekreftelse. Skammen hun så tydelig bretter ut gjør henne på sett og vis antiheltinnelig. I dagens samfunn er det en skam å skamme seg, ifølge Wyller. Hvorfor skammer man seg når alt er åpent og grenseløst? Skårderud skriver at skammen ”trer frem av denne spenningen mellom hvordan jeg vil bli sett, og hvordan jeg føler at jeg blir sett. Hvilke idealer er mest aktuelle for det moderne mennesket? Det er idealene om selvrealisering og om å være et autentisk menneske” (2001a: 49). Det autentiske er knyttet til idealene om å være et fritt og uavhengig menneske. Huldas skam avslører at hun verken er fri eller uavhengig. Ved

å bryte med disse idealene farges hun av en antiheltinnelighet og samtidig ikke. Man får to idealer som tydelig bryter med hverandre: Man skal være fri, uavhengig og autentisk, men det autentiske og uavhengige avsløres som falskt i og med kravet om å bli bekreftet. Hulda etterstreber disse idealene, der Pym og Fanny leker med det dem og gir dem et komisk preg ved at deres uærlighet blir det mest ærlige. Huldas påstand om at fiksjon kan være sannere er ingen lek med det autentiske, men en smertefull erfaring om at det autentiske for henne er et høyt ideal som ikke trer frem. Hennes behov for å bli sett må ses i relasjon til at hun ble utsatt for et overgrep som barn. Hun er altså bundet av en tragedie som egentlig ikke har så mye med samtiden å gjøre, men den farger hennes relasjon til det ufrie ved samtiden hun er en del av. Huldas tragiske avhengighet av andres blikk stenger henne inne i et lukket rom uten handlingsfrihet, med skammen som gulvteppe.

Identitetsprosjektet innebærer risiko ved at det er en større fare for å mislykkes. Samtidig skapes et stadig større behov for bekreftelse. Christopher Lasch hevdet på 70- tallet at vi lever i en narsissistisk kultur.

Den tilsynelatende friheten fra familieband og institusjonelle hemninger gir ham ikke frihet til å stå alene eller stråle i sin individualitet. Tvert i mot bidrar friheten til en usikkerhet som han bare kan overvinne ved å betrakte gjenskinnet av sitt ”storartede jeg” i andres oppmerksomhet eller ved å knytte seg til personer som utstråler berømmelse, makt og charisma. For narsissisten er verden et speil, mens den robuste individualisten betrakter verden som en åpen villmark som han skulle forme etter sitt eget hode (Lasch 1982: 21).

En slik usikkerhet og behov for å bruke verden som speil trer frem i relasjon til Hulda. Fanny bryr seg ikke om advokaten liker henne eller ikke. Hun er den eneste som kan sies å latterliggjøre selve behovet for å bli sett *fordi hun er sterk nok til det*. Den hvite sorgen leker med barnet som ikke ble sett. Hennes likegyldighet vender seg vekk fra narsissismens speil og legger seg tettere opptil den robuste individualisten. Fanny hevder at uansett hva hun gjør så blir det feil, og derfor bryr hun seg heller ikke om hva andre mener. Narsissismen fanger opp anomiens vending mot å se seg selv som et objekt som vil bli elsket av andre. Det vil si at narsissisme kommuniserer med usikkerheten ved ens egen verdi i et tvetydig og åpent landskap. Samtiden, med både kvinner og menn, er blitt mer åpen og avhengig. Spørsmålet er om det er *disse* endringene som omfavner den såkalte feminiseringen av samfunnet. Samtiden ser nesten ut til å ha blitt inkarnasjonen av den stereotypiske kvinnen som tilgjengelig objekt. Det umettelige begjæret etter aksept setter *alle* i posisjonen som objekt og kaster et interessant lys over den senere tids feiltastiskbølge. Jeg vil hevde at begrepet *feiltastisk* tydeliggjør at vi er verdiløse uten andres anerkjennelse, fremfor å *vende vekk* fra behovet for anerkjennelse. Den *mindre* flinke piken vil *også* ha applaus. Kanskje fordi anerkjennelse er blitt så viktig? Rausheten legger seg tett opptil stereotypiske bilder av kvinnen som både åpen og avhengig. I

et grenseløst samfunn blir *ja- mentaliteten* strategier for å få mettet alles narsissistisk behov. Sagt på en annen måte: Det feiltastiske avslører et sterkt behov for anerkjennelse. Pym's behov for andres applaus *gjør* henne nettopp feiltastisk. Men barn har et legitimt narsissistisk behov. Pym *skal* ha en grunnleggende rett til å bli sett og akseptert med sin mislykkethet.

Det 'grenseløse' i Fannys tilfelle er det *grenseoverskridende* i form av å bryte med forventninger om åpenhet, villighet, *ja- mentalitet* og raushet. Hun viser et annet bilde enn kvinnen som *åpen*. I så fall gestalter hun kanskje til og med et annet bilde enn hva mannen i dagens samfunn er. Det grenseløse i Huldas tilfelle sammenfaller i større grad med et bilde av kvinnen som *åpen*, der det grenseløse er det skamløse, og det skamløse skam i forkledning, slik at avhengigheten av *andre* avsløres. Slik er hun *stengt inne i et lukket rom*. Pym blir et interessant bilde av begge: Hun likner Fanny med sitt nei, men trer frem som feiltastisk slik barnet har rett til. Fanny og Pym går på tvers av heltinnens idealer ved å være passive og resignerte. Samtidig bryter de med stereotypien om kvinnen som *åpen* og kvinnen som objekt. De kommuniserer derfor både en protest mot en samfunnstendens, der alle skal realisere seg selv og bli bekreftet, samtidig som de blir bærere av heltinnelige kvaliteter, dersom man ønsker en kvinne som er et handlende subjekt. Hulda ser ikke ut til å ha nådd så langt som Pym og Fanny. Hun er fanget av skjebnen.

Flukten fra friheten passer på sett og vis som beskrivelse av Pym's og Fannys strategier. Men Fanny skiller seg kraftig ut ved å ikke være opptatt av verken skam eller ære.

Motmoderniteten er beskrevet av Erik Fromm som 'flukten fra friheten', tilbaketrekkningen fra det komplekse samfunns muligheter. Men ideen om det motmoderne innebærer noe mer enn å trekke seg unna. Det betyr en aktiv utvikling av tradisjonellistiske kulturelle idealer med en hypermaskulin mannsrolle og vekt på ære i sentrum. Motmoderniteten er ikke rester av det tradisjonelle. Det motmoderne er forankret i moderniteten, som de marginales ære (Frønes 2001: 78).

Ære må sees i relasjon til anerkjennelse, men samtidig er den annerledes når den trekker seg vekk fra samtidens verdier. Handler æren om å ta kontroll? Det flinke mennesket er også kontrollert, men spørsmålet er *for hvem* man er kontrollert. Frønes hevder motmoderniteten er hypermaskulin. Det blir derfor fristende å tenke at dersom moderniteten er *åpen* og *objektivisert* så er motmoderniteten en *lukking* og vending vekk fra hva andre mener. I så fall tar man kontroll over seg selv. Dette er en interessant vinkling på Fanny: Vil hun kunne kalles 'hypermaskulin' fordi hun lukker seg og nekter å være objekt under andres blikk? Dersom man svarer *ja* underbygges nettopp det feminine åpenhet, slik Solheim problematiserer og hevder man bør vende vekk fra. Det blir derfor urettferdig å kalle motmoderniteten hypermaskulin. Jeg vil i stedet fremheve at også kvinner, eksemplifisert gjennom Fanny, kan ta avstand fra det åpne og det objektiviserte. Ved å *lukke* trer Fanny *nettopp* ut i et åpnere

rom. Hun frigjøres. Pym og Hulda tematiserer i større grad *lukkingen* eksemplifisert ved andre, og viser dermed at samtidens åpenhet handler om bekreftelser. Dersom man kaller samfunnet som feminiseret *i og med* dens åpenhet, raushet og krav om bekreftelser, understøttes bare den symbolske tankegangen om kvinnen som åpen og objekt, samtidig som man ser bort fra at lukkingen åpner mer enn selve rausheten og heiingen. Hulda kan sies å være fanget i et annet rom enn sitt eget. Pym, og særlig Fanny, frigjør seg ytterligere fra det som innskrenker handlingsrommet ved å bygge et eget rom. De blir ikke *grenseløse* men frigjør seg fra *andres* grenser. Det trer frem en forskjell mellom å skape et eget rom fremfor å være *fanget* av behovet for bekreftelser, eller sagt med andre ord: Å være fanget i *andres* rom. Passiviteten og resignasjonen skiller seg slik ut fra den kvinnelige resignasjonen Camilla Collett fryktet ved å være selvvalgt. Den ideelle virkeligheten er perfeksjonsmodellen som roper på bekreftelse, mens det reelle trer frem som mislykketheten og avvísningen av andres blikk. For Hulda blir fraværet av andre, og fraværet av mening, *mangel*.

Kvinnelig nederlag og mannlig sensibilitet

Pym, Fanny og Hulda problematiserer også noen andre idealer enn krav om selvrealisering og bekreftelse. Pym er den mislykkede sammenliknet med den vellykkede Julia. Hvilke verdier rommer egentlig *det vellykkede*, dersom man ser bort fra kravet om oppnåelse og bekreftelse? Julia er flink, behersket, velstelt, positiv, snill og lydig. I det hele tatt minner hun sterkt om Lussi i Gro Dahles *Snill* (2002), vel å merke i tiden *før* Lussi valgte å sprengte rammene for eget handlingsrom. Pym er det motsatte av Julia, men likevel ikke inkarnasjonen av Lussis heltinnelige eksplosjon. Pym er den passive som bare i kraft av sin væren gestalter alt det Julia ikke er. Pym er verken behersket eller 'flink'. Hun havner plutselig i situasjoner, ikke gjennom nøye planlegging men ved tilfeldigheter. Hun er ikke spesielt positiv eller lydig, og tar ikke ansvar, men lar det ligge. Liknende karaktertrekk finner vi hos Fanny. Hun sier nei, er lat, umoden, mangler beherskelse, tar ikke ansvar, er ikke ærlig, og ikke spesielt snill, troløsheten tatt i betraktning. Hulda er ukontrollert, ubehersket og seksuelt utagerende. Dersom antihelten tradisjonelt sett latterliggjør helten ved å vise det reelle fremfor det ideelle, kunne en da sagt at Pym, Fanny og Hulda danner et bilde av *heltinnen* som et ja-menneske, kontrollert, behersket, effektiv, moden, snill, ansvarlig, villig, sunn, velstelt, moderat, lydig, trofast og engasjert? Johannisson setter spørsmålsteget ved hvorvidt ikke melankoliens vesen blir et motbilde til de egenskaper det moderne jeget forventes å ha, som styrke, helse, kontroll, entusiasme og nåfølelse. Det er derfor nødvendig å drøfte om Huldas og Fannys melankoli bidrar til å bygge oppunder deres antiheltinnelige vesen.

Melankolikeren og antihelten fikk et fellestrekk ved å stille seg utenfor verden og være en outsider som bryter med konvensjonelle verdier. Dersom dagens idealer er selvrealisering og oppnåelse, side om side med sunnhet, styrke, entusiasme, positivitet og kontroll, blir melankolien i seg selv et problematisk område. Melankolien omfavnet nettopp egenskaper som brøt med heltens: ”Når *acedia* blir betraktet som en dødssynd, uttrykker det en oppfatning av mennesket som noe aktivt, strebende, initiativtagende som uttrykker sin hengivelse overfor Gud gjennom forskjellige virksomheter. Den acediske sløvheten bryter eller svekker disse evnene” (Bale 1997: 91). Melankoli er å trykke på pauseknappen, å skape et rom for seg selv. En *regresjon*. For Nietzsche var melankolien en livsnødvendighet, slik den tradisjonelt var for mange menn. Og det er her man får et tydelig skille mellom mannlig og kvinnelig melankoli. Johannisson skriver at ennui som litterær kvinneskikkelse heter Emma Bovary, der leden fremstilles som svakhet og fører til at hun mister moralsk retning.

Hun er fanget i det intetsigende og småskårne, den trøstesløse hverdagens tomhet som permanent tilstand. Hennes lede er sammensatt av kvalme, falske forhåpninger og lammende skuffelse. Når hun innser det, blir hun grepet av en fortvilelse som leder henne til selvmord – men ikke ved et mannlig skudd for pannen (som Werther), men gjennom en langsom og lite flatterende arsenikkforgiftning. Emma Boverys skjebne hadde samme mønsterdannende effekt i samtiden som Werthers, men med omvendt status. Kvinnelig lede som høyrisiko, dobbelt destruktiv (Johannisson 2010: 131).

Heller ikke for Hulda blir melankolien noen stor og verdig følelse. Hun skammer seg i sine seksuelle forhold og tar antakeligvis livet av seg på udramatisk vis. Hulda er ingen fri og fornøyd kvinne, men ufri og ulykkelig. Det er denne negative og destruktive kvinneligheten Ellen Mortensen forsøker å gripe i sin analyse av *Tredje person entall*. Temaet kjennetegner flere av Hjorths romaner: ”Og felles for alle disse forholdene er at de ender i brudd, primært fremprovosert av den kvinnelige hovedkarakterens misnøye og frihetstrang, noe som ofte kommer til uttrykk som (selv)- destruktiv negativitet” (Mortensen 2009: 143). Spørsmålet er hvorvidt ikke Huldas destruktivitet plasserer henne som den stereotypisk fangede kvinnen, der melankolien får en dødelig utgang. ”Ved romanens slutt er representanter for begge kjønn døde, ved kvinnens hånd. Tredje person entall er pronomenet for både ’han’ og ’hun’ . Moralen må være: Vokt deg for å krenke kvinnen. Det kan få dødelige følger – for begge kjønn”² (Mortensen 2009: 166). Til tross for at jeg forfekter en annen moral, mener jeg Mortensen har et viktig poeng. Hulda er et *offer*. Og hun klarer ikke *håndtere* smerten. Huldas melankoli omfavner synet på kvinnelig lidelse som dødelig og dobbelt destruktiv.

² Ellen Mortensen skriver feilaktig at den innsatte er ”dømt for mord” (2009: 142), så når jeg leser hennes perspektiver om ’dødelighet’ ser jeg vekk fra den bokstavelige betydningen av ordet.

Fanny og Hulda eksemplifiserer to ulike tilnærminger til melankolien: melankoli som kreativ sensibilitet, nytelse og regresjon, og melankoli som nederlag. Fannys melankoli samsvarer i større grad med den mannlige, det vil si, den ødelegger henne ikke, men beriker og *oppføres*.

På tross av at den mannlige melankolikeren iscenesetter sårbarhet og skjørhet, mister han ikke sin mannlighet. Melankolikonseptet har i virkeligheten tillatt mannlige intellektuelle å utvikle det feminine inne i det maskuline. I den kulturelle sfæren har det mannlige hysteriet til forskjell fra det kvinnelige, blitt knyttet til en spesiell kreativ sensibilitet (Johannisson 2010: 67-68).

Sammenliknet med Emma Boveri ser det ut til at den mannlige melankolikerens mannlighet er dens fraværende nederlag og dødelige utgang. Et slikt perspektiv kan forklare hvorfor Nietzsche nøt melankolien og ikke så noen grunn til å kvitte seg med den. Derfor kan en si at den 'mannlige melankolien' faktisk legger seg tettere opptil den tradisjonelle antihelten, enn den kvinnelige. Det kvinnelige nederlaget passer helt enkelt ikke for antihelten. Antihelten har jo nettopp *håpet* og *uviljen* mot å forandre seg. Han viser en passiv og nytende aksept av den han er. Slik vokser Fannys virkelige antiheltinnelighet frem fra den melankolske tilstanden. Hun har håpet og uviljen mot å forandre seg, der Hulda er håpløs og *vil* forandre seg. Og det er her det blir spennende. Å bryte med heltinnelige idealer er ikke *nok* til å plassere noen i en antiheltinnekategori. Destruktivitet, depresjon, promiskuitet og grenseløshet har ingenting med det antiheltinnelige å gjøre *med mindre* de ledsages av manglende ønske om å gjøre noe med det. Antihelten, og derfor med nødvendighet også antiheltinnen, ledes av lystprinsippet, hvis fremste mål er å slappe av og slippe bekymringer. Dersom den grenseoverskridende atferden således er knyttet til utbrytningsforsøk eller sterk misnøye, er den enten heltinnelig, eller bare tragisk.

Johannisson påpeker at melankolien er blitt medikalisert og erstattet med nyere diagnoser som skal kureres. Kristeva skiller ikke mellom depresjon og melankoli, men Johannisson holder fast ved at det er en forskjell og at de ikke er utbyttable. Melankolien har muligheter i seg, der depresjonen mangler mangetydighet og håp: "Mens melankoli er et velkjent aspekt ved det menneskelige, vekker depresjon, som all sykdom, redsel og forvirring. Melankolien kan stilles til skue, depresjonen blir gjemt bort. Forvandlet til depresjon er melankolien et nederlag" (Johannisson 2010: 64). Johannisson legger seg tettere opptil melankoliens positive sider og dermed mulighetene for at melankolien kan slå følge med antiheltinnen. Melankoliens utvikling, der den går fra høy til lav status, nærmer seg den stereotypisk kvinnelige melankolien, og fjerner seg altså fra et antiheltinnelig potensial. Johannisson problematiserer nettopp det syke versus det friske, og hevder at samfunnet har sykliggjort en del normale tilstander i forsøket på å lage grenser mellom friskt og sykt. Hun hevder at man i

denne prosessen har gått bort fra selve følelsene. Det som før var følelser ble på slutten av 1900- tallet definert ved atferd (Johannisson 2010: 65-66). Det kan derfor se ut til at rommet for normalitet er blitt ytterligere innsnevret med diagnosenes fremvekst, som jo bærer negative konnotasjoner. I og med det impliserte overgrepet blir Huldas atferd forståelig. Hennes unormalitet blir *begripelig*. Leseren får kanskje sympati. Et slikt syn blir ikke helt sammenfallende med Fannys ironi. Hun avfeier fortiden og frigjør seg på sett og vis fra diagnoser ved å leke med sorgen. Johannisson hevder at melankoliens historie følger fem hovedstadier; ”under antikken, en sykdomsliknende tilstand mellom genialitet og galskap, i middelalderen, en moralsk svakhet, fra renessansen til romantikken, opphøyd til eksistensielt drama, etter hvert biologisert, og etter Freud psykologisert” (Johannisson 2010: 243). Fanny kan sies å ironisere over psykoanalysens perspektiver. Et snevrere syn på normalitet, der det unormale nødvendigvis må ha en årsak som kan kureres eller i det minste forklares, blir i seg selv stående i veien for antiheltens manglende vilje til å gjøre noe med saken. Depresjonens lave status bidrar til at man skal forsøke å bli *kvitt* den, ergo er man ikke lenger en antihelt, eller antiheltinne. Johannisson er skeptisk til følelsenes nedvurderte status. Hvor finnes jeget om det trenger å bli korrigert? spør hun (Johannisson 2010: 241). Jeg spør hvor *antiheltinnen* blir av dersom hun skal kurere og nedvurdere sine følelser.

Et annet interessant perspektiv er antiheltinnen og melankolien i lys av Julia Kristeva. Ifølge Kristeva har kvinnen større utfordringer enn mannen: ”For en kvinne er den inverterte modernordsdriften vanskeligere enn for menn, for ikke å si umulig. Dette på grunn av den spekulære identifikasjonen med moren, men også fordi introjeksjonen av morskroppen og det moderlige jeg er mer umiddelbar hos en kvinne” (Kristeva 1994: 41). Kvinnen er altså nærmest per definisjon deprimert, noe statistikkene også viser:

Konsentrasjonen om kvinners diskurs er ikke bare en tilfeldighet som kunne rettferdiggjøres av den statistisk sett høye hyppigheten av kvinnelige depresjoner. Dette faktum åpenbarer kanskje også et trekk ved den kvinnelige seksualiteten: kvinnens avhengighet av moder-Tingen og det at hennes muligheter for en rekonstituerende perversjon er mindre (Kristeva 1994: 78).

Hadde melankolien fått beholde sin kreative sensibilitet, kunne kvinnen altså vært mer disponert for det antiheltinnelige. Men slik er det jo ikke, snarere motsatt. Hos Kristeva får melankolikeren ”ingen aura av å være sannsiger, ingen moralsk overlegenhet og verdighet” (Bale 1997: 233). Kvinner er med andre ord mer disponert for melankoli, samtidig som den fratas verdi. Det samme antyder Johannisson:

I dag får kvinner diagnosen depresjon dobbelt så ofte som menn. Det stereotyp depressive glir sammen med det stereotyp kvinnelige: passivitet, lav stemme, dårlig selvfølelse. For kvinnen blir depresjonen en tilpasningsstrategi. Hun underkaster seg det hun er øvet i: å trenge bort sitt 'ville' jeg (Johannisson 2010: 68).

Både Solheims og Kristevas innfallsvinkler til den vanskelige kvinneligheten belyser at den følelsesmessige og tidvis nødvendige retretten blir en ekstra utfordring. Ifølge Solheim fordi kvinnen er bærer av en symbolsk åpenhet, der samtiden åpner henne ytterligere, og ifølge Kristeva fordi depresjonen må overvinnes. Og det er nettopp det: Hvilke retrettmuligheter står kvinnen igjen med når retretten skal 'kureres'? Antiheltinneligheten blir så å si et *utilgjengelig* rom. Den melankolske følelsen har ikke bare mulighet for å tilby en pause, men den kan også sies å markere kroppslig integritet, dersom den fritas fra nederlaget. Melankoliens tilfluktsrom blir i stedet sykelliggjort, nedvurdert, og i tillegg tilskrevet en essensiell side ved det kvinnelige.

Melankoliens kjønn er ifølge Johannisson per definisjon mannlig. Hun eksemplifiserer ulike kvinnelige melankolikere og "Alle overskrider sine tildelte kvinnerom og suges mot selvmordets ikke-lenger-å-være" (Johannisson 2010: 69). Det vil si at kvinnens rom er et tildelt rom, og ikke et valgt, melankolsk rom for selvrefleksjon. En slik oppfattelse av den kvinnelige melankolien samsvarer med Kristevas, fordi kvinnens melankoli i hennes øyne nettopp er en *skjebne* i og med det umulige modernemordet. Dersom man følger hennes teorier blir den kvinnelige melankolien altså fratatt enhver mulighet for antiheltinnelig håp og nytelse. Den passive og resignerte kvinnen Camilla Collett ville vekk fra, samsvarer i det hele tatt med den deprimerte kvinnen. Men antiheltinnens passivitet og resignasjon er annerledes i og med det ledende lystprinsippet. Den er *selvvalgt*. Det er blitt sagt at antiheltinnen som litterær karakter er *ny*. Og det vil jeg si meg enig i. Synet på kvinnen som essensielt depressiv, samt melankoliens synkende status inn i depresjonens mange diagnoser, kan forklare hvorfor antiheltinnen har glimret med sitt fravær.

Det 'mislykkede' ved Pym er i seg selv ikke antiheltinnelig. Det bare viser at det er et snevert rom å være i for jenter. Saga i den dansk-svenske krimserien *Broen* er blitt omtalt som en antiheltinne, noe hun faktisk ikke kan sies å være. Hvorfor skulle hun vært det? Hun er en heltinne, men det ser ut til at hun blir definert som antiheltinne fordi hun viser et handlingsmønster som faller utenfor normalen. Det som gjør Pym til en *ekte* antiheltinne, er passiviteten og lysten til å slappe av. Samtidig skaper det urealistiske ideelle ved Julia en komikk i kontrast til Pym, slik at idealene latterliggjøres. Men det er først og fremst det vellykkede i form av å *ikke ville lykkes* som latterliggjøres, fremfor de ytre skavankene.

Ferdigpizzaen er et fint symbol: Den krever mindre energi å lage, den er den etterlengtede *snarveien*. Det er *her* det antiheltinnelige vokser frem. I selve *latskapen*.

I Huldass tilfelle er det de ytre handlingsmønstrene hennes som skaper reaksjoner. Likevel vil jeg argumentere for at hun ikke er en antiheltinne, og det er særlig to faktorer jeg vil trekke frem i denne sammenheng: Den grenseløse atferden er antakelig det som får en til å tenke at hun er en antiheltinne, i tråd med antiheltens definisjon i *Litteraturvitenskapelig leksikon*, der antihelten er en litterær karakter med negative egenskaper. Men som jeg har poengtert er ikke de negative egenskapene i seg selv antiheltinnelig *nok* dersom en skal støtte seg til perspektivene som trer frem i *The Anti-Hero: His Emergence and Transformations*, samt *The Anti-Hero in the American Novel*. Den andre faktoren er Huldass misnøye, som Mortensen fremhever. Misnøyen kolliderer med antiheltinnens optimisme og ønske om velbehag. Fannys latskap tar form som en kalkulert, indre drivkraft; en væremåte så å si. Derfor er det videre mulig å hevde at Fanny gestalter en slags ondskap. Huldass handlinger synes ikke å være like kalkulerte som Fannys. Huldass melankoli har funnet og tatt kontroll over *henne*, og ikke omvendt. Huldass manglende kontroll gir henne på sett og vis uheroiske trekk, men det ukontrollerte bidrar også til, i Huldass tilfelle, ytterligere lidelse fremfor nytelse. Hun får i det hele tatt ingen glede av det ukontrollerte i seg selv. Fanny bryter med forestillinger om depresjon som nederlag i relasjon til kvinnen. Men hun leker også med forestillinger om melankoli som diagnose og noe som skal kureres. Fannys unormalitet får ikke feste i noe som er utenfor hennes kontroll, hun *spiller* med at det er utenfor hennes kontroll. Hun viser melankoliens muligheter til å gi seg selv et eget rom. Slik får det antiheltinnelige likevel heltinnelige kvaliteter. Ønsket om velvære, selve latskapen, er ikke en tilfeldig og ukontrollert drift, men en kontrollert og bevisst del av antiheltinnens vesen. De uberskede trekkene er 'behersket' i form av å være forankret i et felles motiv: ønske om nytelse fremfor lidelse. Både Pym og Fanny kan derfor etter mitt syn betraktes som *ekte* antiheltinner.

Kvinnen og det åpne rom

Det åpne kan føles som fravær, eller det kan føles som *mulighet*. Lamont fremhever antiheltens manglende vilje til å forandre seg selv eller omgivelsene som et karakteristisk trekk. Han aksepterer livet som det er fremfor å kjempe. Samtidig er han optimistisk og evner å beholde håpet til tross for at situasjonen kanskje skulle tilsi noe annet. Og Lamont understreker at det er en god dose ironi implisitt i denne måten å betrakte seg selv. Fanny og Hulda har helt ulike tilnærminger til samtiden de er en del av. Begge er i utgangspunktet relativt frie individer. De har muligheter for utdanning og frihet til å gifte seg, eller la være, med hvem de vil. Deres henholdsvis delte og delegerte omsorgsrett bidrar særlig til at begge har et romslig handlingsrom. De tilhører i det hele tatt en marginal elite av heldige mennesker. Likevel setter begge seg selv i en mindre fri posisjon gjennom straffbare handlinger. Disse handlingene er også resultatet av en tilsynelatende fri vilje. Men over Huldas frihet hviler en mørk skygge av ufrihet som ikke er knyttet til praktiske umuligheter, men psykiske, og det er derfor relevant å betrakte fengselscellen som en endelig og sann plassering av følelsen hun har båret på hele livet. Fanny derimot velger å betrakte avslutningen som begynnelse. Hun trer i det hele tatt ut i tilværelsen med en form for blindhet blandet med aksept, og legger seg derfor tett opptil den tradisjonelle antiheltens livsfilosofi. Det er hennes resignerte tilpasning jeg hevder plasserer henne i kategorien antiheltinne og ikke bare kvinnelig pøbel. Min hypotese er også at det er i og med denne livsfilosofien det åpne landskapet *virkelig* åpnes opp og skaper større frihet, om enn bare innbilt.

I begynnelsen av *Skjul* er Fannys tilværelse et åpent landskap hun ikke vet hvordan hun skal navigere i. Alle mulighetene for hva som kan skje trer frem som spisse fjell og de glemte minnene er kantete, surrealistiske figurer. Det er i det hele tatt *åpent*, både hva som kan skje og hva som kan ha skjedd, og åpenheten danner grunnlag for Fannys uro. Ifølge Anthony Giddens lever vi i et risikolandskap der fremtiden kan være et problematisk område.

Fremtidige hendelsers ”åbenhed” er et uttrykk for at forme de fysiske omgivelser for vores eksistens. I takt med at fremtiden grundlæggende betragtes som ukendt og umulig at skabe viden om, og efterhånden som den i stadig større udstrækning bliver skilt fra fortiden, bliver denne fremtid et nyt terræn – et territorium af hypotetiske muligheder. Når det først er etableret, lader dette terræn sig kolonisere af hypotetisk tænkning og risikokalkulation (Giddens 1996: 134).

Giddens påpeker at risikokalkuleringen aldri kan bli fullkommen i og med uforutsette hendelser. Han understreker at det ikke er *mer* risiko nå enn før, men at selve risikovurderingen er blitt en større og viktigere del av samtiden. Vi lever altså i et risikoklima

ingen unnslipper, heller ikke Fanny, noe hun tydelig eksemplifiserer. Hun klarer ikke å orientere seg i skogen av beslutninger. Men hva er det hun egentlig gjør når det hvite landskapet fylles med begynnelse og håp? Det er ikke *landskapet* som endrer karakter, men *blikket*. Den hypotetiske tenkningen finner det like gyldig å betrakte avslutningen som begynnelse. Hun aksepterer verken slutten eller fraværet av håp, hun ignorerer det. Eller sagt på en annen måte: Hun trer ut i det åpne landskapet med bind for øynene. Den generelle ironikeren hevder på samme måte at livet ikke kan leves med mindre man ikke har noen tanker for morgendagen. Muecke påpeker at man aldri vet når eller om man blir truffet av en meteoritt. Livet er fullt av hypotetisk risiko, og dersom man holder fast ved Giddens' tankegang er risikoen mer synlig nå enn før. Den generelle ironikeren kommuniserer altså med et slikt risikoklima ved å forfekte at det eneste rette er å tre ut i verden med lukkede øyne og ignoranse. Det samme gjør Fanny. Hun avviser det risikable og fjerner dermed *ubehaget*.

Hulda lukker ikke øynene for fakta på samme måte som Fanny, snarere tvert i mot. De går i det hele tatt i hver sin retning i risikolandskapet. Hulda har et ønske om å lykkes og avviser heller ikke risikoen. Hun *oppsøker* den. Giddens forklarer risikoatferd med et behov for å finne grenser i det grenseløse, slik smerten, eller bakrusen, blir en konkret ramme rundt Huldas grenseløshet. Men risikoatferd er et tillitsekspériment; frykten skaper spenning i det den omdirigeres i form av beherskelse. Spenningen ved oppsøkt risiko er "afhængig af det 'mod til at være', som er et fællestræk ved den tidlige sosialisering" (Giddens 1996: 158). Man må tørre å se faren i øynene og likevel fortsette. For Hulda er livet en tragisk erkjennelse av atomenes midlertidige ansamling før alt oppløses og blir borte. Livet blir farget av perspektivet 'sett fra døden', der døden er endelig punktum, fratatt håp. Døden kaster en mørk skygge over gleden ved å finnes, slik det som skjedde i barndommen blir en like mørk del av det nåværende. "Skidt med at vi skal dø" (Gejl 2009: 246) sier Fanny og velger å ikke forholde seg til døden. Hun skyver tanken på at solen en dag brenner ut tilside, på samme måte som hun fortrenger fortiden og fakta. Arkets omslag blir et bilde på at også døden kan føde noe nytt; hun vender uvissheten til mulighet. Fannys blindhet kan derfor sies å være en beherskelse av frykten ved at hun *fjerner* den. Fannys mot er illusjonen og kanskje en *innbilt* frihet. Satt i sammenheng med antiheltens tradisjonelle fravær av mål bidrar jo også Fannys manglende mål til fravær av risiko og påfølgende frykt, slik den hvite melankolikeren trekker seg unna kampen for å lykkes. En slik strategi kan sies å fjerne risiko, men også mulighet for suksess. Eller sagt på en riktigere måte: Fanny kan godt lykkes, men da må det være i form av en ikke-planlagt suksess, forkledd som tilfeldighet (som boken hun 'tilfeldigvis' skriver). Fallhøyden forsvinner og suksessen slipper å gå hånd i hånd med frykten. Mannen uten

egenskaper vokste frem til rytmene av karrieretoget det ble forventet at han skulle hive seg på. De manglende egenskapene blir en frigjøring fra risikoen ved å mislykkes. Det mislykkede ved situasjonen blir i så måte knyttet til det å ikke være om bord. Likhetsstrekket mellom antihelten og mannen uten egenskaper er velbehaget. Ved å mangle mål og i stedet holde alle muligheter åpne bindes ikke vedkommende fast i frykt, men kan i stedet slappe av i solen og nyte at mulighetene ligger der, ubesteget. Kvinnen uten egenskaper, representert ved Fanny Frandsen, er også kvinnen uten *uro*. Manglende risiko gir grunnlag for fravær av ubehag. Muligheten er ikke muligheten til å oppnå, men muligheten til å ikke være med. Blindheten kan derfor sies å være en ikke-aksept av virkeligheten, ved å fjerne frykten på både det ene og det andre området i livet og skape rom for nytelse.

Antihelten ønsker tradisjonelt verken å endre seg selv eller omgivelsene; han *aksepterer* situasjonen slik den er. Fannys ignoranse trer frem som en ikke-aksept av tingenes tilstand, men hun tar også den hvite anomiens tvetydighet til seg og eksemplifiserer *tilpasning*. Ifølge Frønes skaper samtidens tvetydighet en usikkerhet.

Tvetydigheten er som skumringen, hva som egentlig befinner seg der fremme, er uklart og influeres av den som ser. Tvetydighetens landskap er et sosialt og kulturelt risikolandskap. Dette forsterkes av de hypermoderne idealer om selvrealisering. Drømmene om at livet bør kunne tilby kreativitet, utfoldelse og oppnåelse blir uten grenser, i motsetning til samfunn med tydeligere normer og forventninger om hva man vil kunne nå i livet. I klassisk durkheimsk forståelse av det hypermoderne preget av anomi: normtaket er nedmontert, og lengslene er enda mer uregulerte enn mulighetene. Det anomiske er et risikolandskap, ikke for skyld, men for skam (Frønes 2001: 72).

Han stiller seg altså på linje med Giddens og påpeker det risikable ved samtiden, der virkeligheten farges av den som ser. Og det er nettopp dét. Det tvetydige er hva selvrealiseringen til enhver tid er knyttet til. Gluppen og Peters miljø har tydelige forventninger om hva som er riktig, i kontrast til det typisk anomiske. Hulda blir fanget i en konflikt mellom det falske og fastlagte, eller det risikable og åpne. Men heller ikke risikoatferden gir ro, skamløsheten er skam i forkledning og like falskt som alt annet. Hun lukkes inne av idealer hun har risset innunder huden og ikke blir kvitt. Hulda nekter å betrakte tilværelsen som en ferdig fremlagt fasit og søker noe essensielt, noe autentisk, fremfor de overfladiske konvensjonene. Hun forsøker rastløst å gripe tak i virkelighetens virkelighet og det *sanne* ved seg selv. Hun *ønsker* selvrealisering men vet ikke hva selvet består av. Det er mulig Hulda setter likhetstegn mellom selvets sannhet og summen av traumatiske hendelser, slik at hun vender blikket utover mot noen som kan elske det hun selv ikke er i stand til å gripe. I så fall blir det nærliggende å hevde at behovet for å bli elsket bidrar til at det blanke arket farges av *andres* farger. Umuligheten av å finne *meningen* og *sannheten* i livet kan

videre være et gjenskinn av samtidens tvetydighet. Det *er* ingenting som er *sant* fordi det sanne og gode og virkelige skifter klær annenhver dag. Fanny derimot, ser det hun vil se. Og en interessant likhet mellom anomien og ironien trer frem, nemlig *tvetydigheten*. Ved å være ironisk omfavner så å si Fanny anomiens vesen ved å spille på mulighetene for flere tolkninger. Ironien frigjør seg fra fasiten. Anomien er i så måte grunnleggende ironisk. Det er særlig fra denne innfallsvinkelen forskjellene mellom Hulda og Fanny tydeliggjøres. Risikoen for skam er knyttet til hvilke verdier som til enhver tid er gjeldende; verdier som flyktig flyr videre og tar nye former. Den kreative utfoldelsen er derfor grenseløs og ikke som i går. Fannys ironi fanger henne ikke fast i en fasit, men gir henne muligheten for å sitte der og være fri, uten en bestemt holdning. Ironien og troløsheten griper tingenes tilfeldighet og verdiløshet. Men for Hulda er ikke fraværet av det sanne morsomt. Hennes fratatte verdi er en dødelig sorg i og med behovet for å bli elsket. Hun er *avhengig* av bekreftelser, der Fanny kanskje i større grad har en innsikt i det ironiske og tilfeldige ved hva vi bekrefter til enhver tid. Fannys livsholdning viser at man faktisk er friere enn man tror takket være den subjektive friheten. Livets grenseløse åpenhet er nettopp så grenseløs at man kan frigjøre seg fra andres grenser, det vil si, andres idealer og postuleringer av hva som er sant og godt og virkelig.

For Émile Durkheim var anomien et truende landskap der forvitringen av tradisjoner og autoriteter ble betraktet som et alvorlig problem. Det interessante er dynamikken mellom hans beskrivelser av dette landskapet, og Huldas og Fannys tilnærminger til det.

Anomi og kriser forekommer stadig og er nærmest normale tilstander. Innenfor alle samfunnslag blir nye lyster og behov stimulert, uten at de finner fotfeste noe sted. Ingenting kan dempe dem, ettersom målene vanligvis ligger utenfor grensen for det mulige. Virkeligheten synes verdiløs sammenliknet med de drømmene som blir skapt av individets overopphetede fantasi. Derfor vender man ikke bare virkeligheten ryggen, men også de mulighetene som i sin tur kan føre til virkelige resultater (Durkheim 2006: 163).

Hulda forsøker å se klart i tåkelandskapet, men finner ingen annen sannhet enn atomenes midlertidige ansamling. Slik slår hennes egen verdiløshet tilbake på den dødelige sorgen over å aldri ha vært elsket. Hennes drømmer ligger utenfor grensen for det mulige fordi det å *aldri ha blitt elsket* tilhører en tilbakelagt fortid. Alt hun opplever farges av denne smerten. Fannys drømmer finner også feste i det umulige, men da i ironisk forstand da det er selve *nyttelsen* hun nyter og ikke realiseringen. Det anomiske menneskets umettelige begjær blir derfor stilt i et komisk lys, siden Fanny er føre var i forhold til denne vissheten og nyter det ennå ikke tømte glasset litt til. Det er ikke *omgivelsene* som endrer karakter, men *tanken*. Fanny frigjør seg fra virkeligheten, men forsøker ikke *endre* den. Hun bare fratar den verdi. Virkeligheten blir ikke bare likegyldig, men et sted der alt er like *gyldig*. Fanny er ikke *fritatt* fra den anomiske samtiden, men hun får større frihet ved å spille med.

Giddens hevder at skjebnetenkning er en viktig del av det moderne selvet. Skjebnen er ingen motsetning til fremtidens åpenhet, ingen fastlagt fremtid, men en moralsk og innvidd forestilling om bestemmelser og begivenheter. Fatalisme kan være en reaksjon på risikosamfunnet, men på grunn av samfunnets krav om å ha en aktiv og dynamisk innstilling blir den fatalistiske tanken gjerne en mer vidtfavnende filosofi i en balanse mellom pragmatisk aksept og kynisk pessimisme: ”Den pragmatiske accept er en indstilling, der fokuserer på at tage og klare hver dag, som den kommer, mens den kyniske pessimisme afviser angst gennem livstræt humor” (Giddens 1996: 156). Fannys dynamikk mellom å ta bind for øynene og *ikke* akseptere realiteter og virkeligheter, og å *akseptere* den anomiske tvetydigheten og videre uttrykkelig gjenta at det ikke er mulig å leve kontrafaktisk, gjør det relevant å se litt nærmere på om Fanny kan sies å ha en slik fatalistisk *light* holdning. Legger ikke den pragmatiske aksepten og kyniske pessimismen seg svært tett opptil Hopes hemmelighet for å overleve i Arktis? Og vel så tett opptil antiheltens tradisjonelle karaktertrekk? Antiheltens fremste ønske er jo å kunne slappe av. For å oppnå dette fjerner han alle former for ubehag, slik Fanny har vist at hun gjør. Ikke bare ved å fjerne grunnlag for risiko, men også ved å velge å ikke se dem som måtte være der. Samtidig orker jo heller ikke antihelten å gjøre om på noe, verken seg selv eller verden. I og med dette trer den pragmatiske aksepten frem, slik Fanny ikke *tar vekk* det hvite arket, men aksepterer at det er der. Det er balansen mellom denne *tilpasningen* og *resignasjonen* som i det hele tatt fjerner Fannys følelse av ubehag. Og det er derfor interessant å se hva det er fatalisme *light* bidrar til i en kaotisk samtid. Kan det være slik at fatalisme *light* er en spesielt velegnet strategi i et risikosamfunn? Tankegangen fjerner i det minste ubehag. Fannys fatalisme *light* bidrar kanskje til å konkludere med at et eventuelt kommende fengselsopphold vel så gjerne kan bli et nytt rom for rolig kontemplasjon og velvære. Satt i sammenheng med Hulda er det mer relevant å tolke *hennes* fengselsopphold som en ytterligere smertefull erfaring. Huldas stadige *oppsøking* av smerte blir i det hele tatt et brudd med antiheltens ønske om velbehag.

Antiheltens fremvekst kom ifølge Lamont i takt med en nedtonet jakt etter idealer. Slik er det jo også til en viss grad nå, at det er vanskelig å vite hva som er riktig og hvilke idealer som gjelder. Helt enkelt spiller fatalisme *light* på tankegangen om å forandre det du kan forandre og slå deg til ro med det du ikke kan forandre. Det er altså mulig å påstå at antiheltens filosofi, som så å si er identisk med fatalisme *light*, gir mer frihet i et risikosamfunn. Den tar vekk mye av angsten og viser en slags gi blaffen holdning som kan være beskyttende. I lys av den anomiske samtiden er det derfor mulig å hevde at Fanny gestalter større frihet enn Hulda *fordi* hun gir blaffen. Det er godt mulig det er en *innbilt*

frihet, men det er nå en gang tanken som teller. Huldas skjebne *er* fatalistisk i ordets fastlagte forstand. Hun har ingen kontroll, verken over angsten, selvet eller samfunnet rundt seg. Fanny *tenker* fatalistisk. En slik selvironisk optimisme sammenfaller med hva Furst hevder er en av de avgjørende forskjellene mellom den romantiske helten og antihelten. Den ironiske selvfrigjørelsen bidrar til at antihelten kan heve seg over det tragiske. Fanny tar kontroll over angsten ved å vende den og slå seg til ro med det som har vært. Og det fordi hun, som antihelten, styres av *lystprinsippet*. Det tragiske blir *for* ubehagelig å forholde seg til.

Antiheltens fokus hviler på eget velbehag fremfor å kjempe for noe større enn seg selv. Og det er dette lystprinsippet som ifølge Lasch karakteriserer vår narsissistiske kultur: ”Siden ’samfunnet’ ikke har noen fremtid, gir det bare mening å leve for øyeblikket, feste blikket på ens egen ’private rolle’, samle sakkunnskap om vårt eget forfall og dyrke en ’transcendental konsentrasjon om selvet’” (Lasch 1982: 17). Lasch hevder at det private liv får filmens karakter, mens alle kunstformer på sin side forsøker å fjerne skillet mellom kunsten og livet. Skillet mellom illusjon og virkelighet får preg av likegyldighet og forestillingsevnen svekkes. Den økte selvbevisstheten gjør oss til aktører under konstant overvåkning. Virkeligheten fremtrer ”som et ugjennomtrengelig nettverk av sosiale relasjoner – som ’rollespill’, ’fremstillingen av selvet i dagliglivet’” (Lasch 1982: 95). Laschs beskrivelser er treffende karakteristikk av vesentlige sider ved både Hulda og Fanny. Begge betrakter virkeligheten som meningsløs, fratatt enhver verdi. Begge er rimelig selvopptatte. Samtidig har de ulike tilnærminger til det ufrie og kanskje tragiske ved den narsissistiske selvscenesettelsen. Ved å forfekte retten til å gjøre ingenting *leker* Fanny med den narsissistiske selvscenesettelsen. Hennes tilsynelatende frigjøring fra andres bekreftelser gjør henne heller ikke narsissistisk, snarere motsatt. Det er selvsagt mulig å hevde at dette gestalter en ekstrem individualisme, men samtidig ikke. Fanny har selvfølgelig antiheltinnens ironiske tilnærming til det hele, og avslører at ingen kvinne er en øy. Ironien er ikke bare fraværet av en bestemt holdning, men også vissheten om at det hun sier er ugyldig. Ved å gjenta egen mor og mønstrene fra det som har vært, viser Fanny at heller ikke hun er fri fra fortiden. Poenget er at *tanken* gir frihet og ro. Hun slår seg til ro med egen ondskap. Slik blir fortidens ’ufrihet’ en frihet til å være akkurat som man er. I verste fall er hun ekstremt egoistisk. Men nå er hun heller ingen heltinne. Kvinnen uten egenskaper er i det minste ikke et særlig ettertraktet *objekt* og kan sysle videre med sitt uten tanke på hvordan hun ser ut. Huldas lidelse er innsikten i livets meningsløse rollespill som hun ikke klarer å frigjøre seg fra. Hun bærer mønstrene i seg og *gestalter* den narsissistiske selvscenesettelsen. Samtidens idealer om ’selvrealisering’ og ’autentisitet’ blir i seg selv ironiske i Fannys verden, for hva er egentlig virkelig og autentisk, om noe? Det

narsissistiske rollespillet er bundet til behovet for applaus. Idealene om selvrealisering og autentisitet blir dermed fanget innunder den narsissistiske selviscenesettelsens lys og frattatt enhver autentisitet fordi det sanne styres av rådende verdier. Lasch har naturlig nok en negativ holdning til rollespillet. Fannys ironi viser hvilken frihet rollespillet er bærer av dersom man behersker det. Både ironien og anomien fanger vesentlige sider ved *spillet*, nemlig muligheten til å være én ting den ene dagen, noe annet den neste. Det er troløst og lite heltinnelig, men samtidig en grenseløs frihet. Forutsetningen er den luksuriøse innsikten i virkelighetens overfladiske fasade, blandet med et *påfallende* fravær av behov for å bli elsket. Slik leker Fanny med psykoanalysens vektlegging av å bli sett. *Fortrengningen* blir for henne kilden til ro, der en psykoanalytiker kanskje ville dømt henne til evig ufrihet. Werther lover på liknende måte å aldri mer tygge drøv på små ubehageligheter skjebnen byr ham: ”Jeg vil nyte det nærværende, og la fortid være fortid. Du har så rett kjære venn: Det ville være mindre smerte blant menneskene hvis ikke deres fantasi var så travelt opptatt med å gjenkalle fortidens onder fremfor å slå seg til tåls med en likeglad nåtid” (Goethe 2010: 9).

”En ubundet kvinnelighet – uten grenser. Er da dette å forstå som den *ultimate urene posisjon* – eller kan det tenkes at det er begynnelsen på et helt nytt kvinnebilde?” spør Solheim (1998: 55). Jeg vil hevde at den ubundne kvinneligheten for det første ikke er så ubundet som den trer frem som dersom man styres av andres blikk. Men kvinneligheten *er* ubundet dersom man med en viss anstrengelse velger å flytte fokuset vekk fra samtidens krav. Fannys rom åpnes i og med blindheten for hva andre måtte mene, eller hva som tidligere har skjedd, blandet med en pragmatisk aksept av at spist er spist. Fanny gir seg selv en subjektiv frihet til å betrakte tingene som hun selv vil. Og det er med en god dose ironi, kanskje *sunne* ironi, hun ser muligheter fremfor umuligheter. Livets grenseløse åpenhet kan være et rom for rolig kontemplasjon, eller et urolig jaktområde på leting etter applaus. Tvetydigheten nærer ironien eller tvilen, håpet eller angsten. Fannys tankesett gjør henne friere enn Hulda. Hulda er bundet til overgrepet og klarer ikke å ta bind for øynene. Hennes frihet vil aldri bli subjektiv fordi hun *ikke* fortrenger. *Tredje person entall* sier at friheten ikke finnes. Huldas skjebne viser en tragisk fremstilling av det ufrie ved tilværelsen. Og det blir et livssyn frattatt håp. Fannys fatalisme light har en mer optimistisk innfallsvinkel til livet, oppnådd i søkingen etter fravær av ubehag. Det er antakelig innbilt frihet, men samtidig er det *håp* i den innbilt friheten, der alternativet som trer frem i *Tredje person entall* er ingen frihet eller håp i det hele tatt. Så kan man jo selv velge innfallsvinkel. Og for å vende blikket mot Solheim: Jeg vil påstå at den ubundne kvinneligheten Fanny eksemplifiserer ikke skaper et *grenseløst* rom, men et *annet* rom, et *sannere* rom som hun selv har nøkkelen til.

Et annet rom

Antihelten er som en slags litterær karakter på jakt etter virkeligheten, skriver David Simmons. Han er ikke annerledes men som alle andre, dødelig, og eksemplifiserer en mer autentisk representasjon av livet. Outsideren viser et alternativ til den strevsomme og urealistiske helten. Her: heltinnen. Det vil si at uavhengig av hvorvidt antiheltinnen gir seg selv et lukket rom, eller et mer åpent rom, så skaper hun på den ene eller den andre måten et *virkeligere* rom, det vil si, et *annet* rom enn hva man vanligvis strekker seg etter.

De to voksne kvinnene i denne oppgaven sirkler rundt hva som er virkelig, til og med Pym har et anstrengt forhold til det 'virkelige'. Men hva er egentlig 'autentisitet'? Hvordan 'er man seg selv' og hva *er* et selv? Hvem er jeg? spør Hulda med psykologens selvransakende blikk på seg selv. Hun forsøker å finne det sanneste, men for henne blir selvet summen av lidelser. Det hun er, er ikke *henne*, men andre. Mens Hulda ønsker å være seg selv og finner umuligheten av dette, gir Fanny mer blaffen og slår fast at hun er et menneske som er i live takket være seg selv. Hun skaper en motstridende dynamikk mellom ansvar og ansvarsfraskrivelse. Det er ikke *hennes* skyld, at hun er som hun er. Og likevel er det *hennes* skyld at hun er *i live*. Hun påtar seg ansvaret for å leve. Den manglende hukommelsen, de nostalgiske minnene som druknes i whisky og gjentakelsene av morens mønstre viser selvransakingens *upålitelighet*. *Hvem og hva* hun er skyves til side av at hun i det minste *er*. Troløsheten eksemplifiserer at hun ser tingene slik hun vil, inkludert seg selv. Fannys ironiske holdning til det autentiske kan altså sies å latterliggjøre heltinnens streb etter å finne seg selv og være seg selv. Antihelten forsøker å gi en *annen* erfaring av å være menneske. Summen av Fannys bekjennelser koker ned til at det å være seg selv helt enkelt er å være i live. En ekstra komisk dimensjon skrider frem i vissheten om at hun er historiker, hvis oppgave nettopp dreier seg om å fortolke historien, besvare spørsmål som *hvorfor* og skrive ned det som skjedde slik at hendelsene ikke glemmes. Den ultimate historieboken Fanny skriver blir en historie som vektlegger å *skjule*, fortrenge, og i stedet fokusere på det nærværende og det evige i en erindring uten morgendag. I Fannys verden trer den autentiske heltinnen frem som et urealistisk ideal. Sett fra Pym's vinkel er det autentiske mindre flatterende enn idealet kanskje rommer. Hun deler gjerne sine erfaringer med å holde inne en promp. Det autentiske sammenfaller ikke nødvendigvis med det vakre. Slik viser hun på antiheltinnelig vis en virkeligere erfaring av det etterstrebede idealet. Det er et risikabelt prosjekt fordi man ikke vet hvor mange *likes* man vil få. Hvilke idealer gjelder i dag? Er jeg prippen eller vulgær? Hva er

mest autentisk? Hvor går grensene i det grenseløse? Det mest antiheltinnelige av alt blir å være *alene*, koble seg *av*, og ikke engang *vis* verden hva man gjør. I det hele tatt å gjøre seg utilgjengelig. Fannys ironi viser autenticitetens illusjon og den dertil hørende friheten man har til å risse opp eller viske ut grensene selv.

Antihelten blir bærer av verdier, enten han vil eller ikke. Fanny og Pym kommuniserer helt klart at de foretrekker å slappe av fremfor å streve. Deres lek med suksess og oppnåelse underbygger det tilfeldige ved livet og livets suksess, og sammen er det som om de hvisker at man kanskje ikke skal prøve så hardt. Livet er fullt av risiko og dyd kan også finnes i en solskinsvegg. Melankolien lar Fanny grave seg ned i snøen når stormen er for sterk. Hennes melodramatiske melankoli trer frem som følelse fremfor diagnose og gir et realistisk innblikk i følelsenes naturlige forankring. De melankolske følelsene gir kanskje en sannere representasjon av menneskesinnet enn fraværet av slike følelser. Der Kristeva forfekter at de må overvinnes, lar Fanny leseren få et komisk innblikk i melankoliens pausepotensiale. Samtidig er både Pym og Fanny ressurssterke nok til å hive seg av prestasjonstoget. Det krever trygghet å trykke på pauseknappen. Begge sier nei til samfunnets forventninger og begge har selvtillit nok til å gjøre det. I *Tre guineas* foreslo Virginia Woolf nettopp tre guineas for at kvinner skulle få frihet til å kritisere: ”I stedet for slik [b]eundring og antipati som ofte ubevisst ble diktert av behovet for penger, kan hun si hva hun virkelig liker og ikke liker. Kort sagt, hun trenger ikke samtykke, hun kan kritisere” (Woolf 2012: 136). For å markere egne grenser er man nødt til å være uten andres. Det er med andre ord en viss *luksus* å være en antiheltinne. De har friheten til å si nei.

Antiheltens destruktivitet er sjelden dødbringende, og dersom den er det, er det ikke *seg selv* han vil til livs, men snarere et skritt nærmere velbehaget. Antihelten har alltid et snev av håp og optimisme, *selv* om han skulle finne på å ta livet sitt. Ifølge Anthony Giddens er håp avhengig av tillit: ”Oplevelsen af fundamental tillid er kernen i det spesifikke ’håb’, som Ernst Bloch taler om, og udgangspunktet for det, Tillich kalder ’modet til at være’” (Giddens 1996: 52). Dette ’motet til å være’ etableres mellom individet og omsorgspersoner. Selvidentiteten dannes av tillit fra kjærlig oppmerksomhet samt andres vurderinger; man får tillit til seg selv gjennom anerkjennelse. Den fundamentale tilliten knyttes til vissheten om at foreldrene har en separat identitet, og springer ut fra en aksept av fraværet. Barnet tror, *håper*, at de kommer tilbake. Opprettholdelse av rutiner og vaner blir avgjørende i forhold til fravær av angst. Fraværet er en form for uvitenhet, men tilliten gir håp, tro og ro.

Den tillid, som barnet under normale omstendigheder nærer til sine omsorgspersoner, kan efter min opfattelse betragtes som en slags *emotional vaccination* mod eksistensiell angst – en beskyttelse mod

fremtidige trusler og farer, som gjør det mulig for personen at bevare håb og mod i krævende situasjoner (Giddens 1996: 54).

Den ontologiske sikkerheten skapes av selvidentitetens stabilitet og omgivelsenes stabilitet. I det anomiske risikosamfunnet, der ingenting er fastlagt og det hvite landskapet blir et grenseløst antall muligheter å velge mellom, kreves en større selvsikkerhet. Verken Fannys eller Huldas barndom er preget av en slik tillitsatmosfære som Giddens påpeker er nødvendig for følelsen av håp og trygghet. Fanny er i begynnelsen preget av angst. Hun ser risiko overalt og hennes beskyttelse er å fjerne risikoen. I utgangspunktet skulle *begge* vært håpløse. Hvor får Fanny tillit fra? Fanny omtalte Hope som sin tynne livline. Kanskje hun lever, kanskje ikke. Det er i Fannys fantasi Hope danser, og *der* tilliten må være. Fannys endelige ro i relasjon til havet av muligheter trer frem idet hun innser at hun er i live takket være seg selv. Hun *aksepterer* fraværet og får en selvtillit som muliggjør håpet. Det er troen på egne tanker som gjør henne optimistisk. Hun har kontroll over tanken, og tanken kan tenke muligheter der de ikke finnes. Antiheltens fremvekst trede frem idet samfunnets idealer ble mer flytende. Ved å trekke seg vekk fra risikoen kommuniserer han med det utfordrende ved å ha tillit i et risikosamfunn der ingen ting er fastlagt. Antiheltens alltid nærværende håp innebærer at han *per definisjon* er nødt til å ha tiltro til seg selv. Som litterær figur på jakt etter virkeligheten viser han selvtillitsens nødvendighet for et liv ledet av lystprinsippet. Tillich kalte det mot til å være. Jeg kaller det mot til å være antiheltinne. Og misforstå meg rett: Til tross for at Fanny har håp, viser hun *feighet* ved å fjerne all risiko, så motet er her motet til å tro på seg selv. Hulda eksemplifiserer i mye større grad heltinnelig mot ved å oppsøke smerte og risiko, men hun har likevel ikke mot til å tro på seg selv, og blir også stående uten håp.

Christopher Lasch (1982: 90-91) konstaterte sørgmodig at heltenes tid var forbi. Er det sant at vi ikke trenger helter eller heltinner lenger? Er vi blitt så narsissistiske at vi heller ønsker å speile oss i noen som ligger nærmere vår egen virkelighet? Simmons, Lamont, Adams og Furst hevder helten ikke forsvinner, men at det blir flere antihelter. Jeg tror ikke heltinnens tid er forbi, hvertfall ikke om man vender blikket vekk fra litteraturen og over mot anomiens heltinnelige idealer. Der spaserer heltinnen, full av raushet og arbeidsvilje. Hun går Birken og spiser mat laget fra bunnen. I det hele tatt tar hun ikke mange *snarveier*. Og hun må takle ubehaget som følger med risikoen og omveiene. Et slikt ubehag passer ikke antiheltinnen. Fravær av risiko legger seg kanskje tett opptil et stereotypisk bilde av kvinnen som svak og redd. Det som derfor er interessant er at antiheltinnen får et rom til å være mislykket og destruktiv og feig, uten at de moralske følgende blir at hun må ta livet av seg. Hun har, tatt hennes idioti i betraktning, en sjelden optimisme og fravær av dødbringende

destruktivitet. Fanny er en idiot som ikke skammer seg for sin idioti. På en måte ligger hun nærmere oss selv, slik at vi kan speile oss i oss selv. Men samtidig er hun ganske alternativ og sjelden med sin fraværende skam.

Ernst Bloch knyttet håpet og dansen sammen ved at de higer etter forandring. Dansen tillater andre bevegelser enn de vanlige (Bloch 1986: 393-394). Det er lett å se likheten mellom dansen og håpet. Dans er, som rammen rundt ditt eget selv, en frihet. Vissheten om at andre ser hva du gjør kan hemme bevegelsene. Håpet er på liknende måte grenseløst. Fanny og Pym bryr seg ikke om hva andre måtte mene. De går sin egen vei, danser sin egen dans. De er grenseløse i sitt fravær av andres grenser og slår seg løs i fantasien. Fanny skaper andre virkeligheter enn de som foreligger og viser på mesterlig vis antiheltens relasjon til velbehaget. Hun skjuler alt som er ubehagelig, all risiko, graver det ned i en grav. Der ligger en krypt, et fravær, et umettelig begjær som muliggjør fantasiene, drømmene, håpet. Det er bare ingen vits i å gripe dem, for da må de erstattes med nye. Håpet er også avhengig av mangel. Det vil si at antiheltens lystprinsipp og tilstedeværende håp festes i mangelen. Samtidig er håp troen på forandring. Håp går hånd i hånd med følelsen av frihet og muligheter. Antiheltens ofte innbilt håp viser kanskje at det i risikosamfunnet er *mer* realistisk å skaffe seg en *innbilt* ro fremfor en reell, for som Hulda viser, den reelle roen er en illusjon. Solen vil en dag brenne ut. Da vil alle håp om forandringer bli liggende i en askehaug. Håpet er derfor en grunnleggende følelse av frihet, virkelig eller innbilt. Denne friheten blir Fanny bærer av. Hun har en trygghet i outsiderrollen som Hulda ikke har. Det vil si: Fanny har trygghet til å klare seg uten applaus. *Skikkelig* skamløs. Antiheltinnen viser dermed kanskje ikke *bare* et sannere bilde av verden, for i en anomisk tid, hvem ville ikke følt seg litt mislykket og flau og skamfull i Fannys sted?

Kvinnen har blitt plassert i en rekke ulike rom (også i denne oppgaven): lukkede, åpne, egne, andres. Antiheltinnens lek med ideer gir grunnlag for å vise en *annen* virkelighet, bygge et *annet* rom enn det man møter på i den uvirkelige virkeligheten. I dette rommet møter man en som har selvtillit til å stå utenfor, og hun heter Pym eller Fanny eller kanskje noe annet. I kaoset av kvinnens ulike rom skaper antiheltinnen hvertfall et rom der hun tydelig setter premissene selv. Et sted der hun kan le *av seg selv*, men også: le av sine heltinnelige søstre som streber. En *ubundet* kvinnelighet gir ikke bare mulighet for å risse egne rammer og kritisere, men også vise alternativer. Pym bidrar til å vise en rausere jenterolle enn den som presenteres via Julia. Det *er* mulig å snakke om promp selv om man heter Pym og ikke Trym (som Pym *skulle* hett). Samtidig bidrar ferdigpizzaen til å belyse noe mer enn bare stereotypiske kjønnsroller. Nemlig snarveien fremfor omveien. *Både* heltens og heltinnens

meningsløse strev latterliggjøres. På liknende måte slår Fannys ironi ikke bare tilbake på heltinnen, men også samfunnet. I og med at Hulda nærmer seg Julia Kristevas teorier med et større alvor, blir kjønnsperspektivet tydeligere i *Tredje person entall*. Der blir kvinneligheten, uten ironi, satt i sammenheng med dødelig seksualitet, morsrollen, symbiosens mislykkede oppløsning og den umulige morssorgen. I *Tredje person entall* etableres ikke rom for antiheltinnelighet fordi smerten og alvoret og vemmelsen er altoverskyggende. Huldas melankoli blir nederlag og en bekreftelse av smerten i å oppfatte seg selv som fanget og ufri.

Fanny avslører i forsøket på å fremstille en nostalgisk hvit sorg at hun spiller på psykoanalysens og ironiens frigjørende potensial, der man slipper å bli stilt til ansvar for den man er eller det man sier. I *Skjul* er det tre kvinner, men de tre kvinnene kan på ingen måte skyldes på sitt kjønn for sine antiheltinnelige tendenser. Det er selvvalgt og selvforskyldt. *Skjul* tematiserer ikke den vanskelige kvinneligheten, men *fraværet* og det hvite landskapet man lett går seg vill i. I verste fall sier *Skjul* ironisk nok at kvinner per definisjon er friere enn menn i og med den umulige morssorgens melankolske potensialer. *Det er på ingen måte synd på Fanny*. Det er synd på Hulda. Med andre ord har Fanny plassert seg der Virginia Woolf ville at kvinnen skulle være: ”Dessuten, om hundre år, tenkte jeg idet jeg var fremme ved min egen dør, kommer kvinner ikke lenger til å være det beskyttede kjønn. Ut fra ren logikk kommer de til å delta og utfolde seg i alle de aktiviteter som de en gang var nektet adgang til” (Woolf 2012: 50-51). Det rommet Fanny og Pym gir seg selv adgang til, er det antiheltinnelige, og for Fanny også det melankolske. Hun omfavner melankoliens følelser og kan skyldes på både den og den hvite sorgen og den trette sæden for at hun er som hun er. Men ved å tillegge seg selv ansvaret for å være i live, avslører hun også at det var *hun* og ikke den hvite krypten, som trakk i avløseren på geværet. Huldas skam og håpløshet bidrar til at hun ikke kan plasseres som noen antiheltinne. Hun *oppsøker* smerten og ubehaget, fremfor å skyve det unna. Misnøyen og skuffelsene er alltid tilstedeværende skygger som hindrer henne i å synke ned i en solvarm eng. Er hun en heltinne? Kanskje ikke. Men hvertfall ingen antiheltinne. Hun kunne muligens fått benevnelsen *uheroisk* heltinne. Eller kanskje hun bare er en Hulda. Det er ikke sikkert 70- talls feministen ville likt Fannys og Pym's passivitet. Og samtidig: Er alt motet og handlekraften alltid like konstruktivt når det ikke er for egen del, men for andres?

Antiheltinnen er ikke et offer. I sin jakt etter en behagelig solskinnsvegg er hun i beste fall lat. Hun har liksom *skjønt det*. Melankoliens potensial er ikke bare pausen, den lar deg være også blind. Melankoliens manglende evne til å lese tegn fjerner risiko. Dens nedvurderte status kan dermed sies å bidra til at man blir tvunget til å konfrontere det ubehagelige. Livet blir et verre sted, så å si, uten melankoli. Vel og merke den såkalte '*mannlige*' melankolien,

det vil si, melankolien som får lov til å stå med positivt fortegn. Overvunnet melankoli blir i en slik sammenheng ikke bare ubehagelig, men også et rom med færre antiheltinner. Huldas melankoli blir heller ikke overvunnet, men hennes melankoli er ikke av den sorten som beriker og tilbyr en pause, slik den var for tidligere antihelter, men er i stedet av den stereotypisk kvinnelige typen, plassert nærmere depresjonens lave status enn melankoliens eksepsjonelle status. Og nederlaget passer ikke antiheltinnen. Derfor er fravær av ubehag, risiko og skamfølelse en forutsetning. Hun kan ikke være i tragedien, hun må leke i det humoristiske sørgespillet, eller i komedien, der leken med ideer ikke bare speiler livets tvetydigheter, men også tvetydighetenes muligheter. Melankoli og ironi er kanskje det eneste rette i en samtid fratatt fasit. Fornektelsen av benektelsen er en seier over risikoen. Antiheltinnen tilbyr hverfall et helt særegent rom for nytelsesrik kontemplasjon. Hun redder ikke verden, men hun redder seg selv. Fannys antiheltinnelighet gjør henne lykkelig fremfor ulykkelig. Lykkelig uvitende eller lykkelig selvdesillusjonert. Hulda er ufri og ulykkelig. Hennes misnøye er velbegrunnet, om man kan si det slik, men den hindrer henne likevel i å tre inn i den luksuriøse latskapen antiheltinnen gestalter. For det er nettopp det antiheltinnen blir bærer av: makt og luksus.

I risikosamfunnets selvrealiserende alvor trer Fanny frem som et lekent menneske som troløst ønsker å beholde det barnlige synet på verden, der håpet fremdeles er innen rekkevidde og mulighetene uendelige. Lykken er større der evigheten beholdes og søkes, enn der hvor livet raser mot et endelig punktum. Det *sanneste* antiheltinnen viser i denne sammenheng, er et rom der du slipper å forholde deg til. Alt *kan* skje, men det ennå ikke inntrufne er ikke annet enn en subjektivisert frihet, eller ufrihet. Sagt med andre ord: Antiheltinnen viser at det er tanken som teller (slik undergraves ironisk nok den heltinnelige handlingen ytterligere). Fordi lystprinsippet er så sterkt tvinger hun håpet til å bli værende. Hun er målløs, men ikke håpløs. Hun har fått innsikt i livets meningsløshet, konvensjonenes tilfeldighet. Hun vet at det som gjelder den ene dagen, vel så gjerne kan være noe annet, den neste. Hun er ingen *heltinne* som trofast holder fast ved sine idealer og går den lange veien utenom med blikket festet mot mål. Nei, antiheltinnen vil ikke komme i mål, hun vil nyte og hun vil *leve*. Kanskje eksemplifiserer hun en ekstrem dødsangst. Opp fra asken kan det vokse noe nytt. Hun blir, som dansen og håpet, *fri*. Slik blir det likevel noe heltinnelig ved antiheltinnen. Hun er ikke lenger noe offer, slik kvinnen ofte er blitt fremstilt som. Hun tar kontroll over sin egen uteblitte kontroll, nyter den, degger med den. Likevel; et slikt perspektiv er urettferdig overfor kvinnen. Hun kan ikke være en heltinne bare fordi hun ikke er et offer, slik mannen ikke er en helt bare fordi han ikke er et offer. Nei, hun er en *antiheltinne*. Og velkommen skal hun være.

Avslutning

I denne oppgaven har jeg forsøkt å finne antiheltinneligheten i tre forskjellige litterære karakterer. Jeg har plukket særlig de to kvinnene fra hverandre og studert dem under en psykoanalytisk lupe. De møtes ved å representere outsideren. Det ble sagt at antiheltinnen er en ny litterær figur. Målet mitt har vært å granske essensen av Huldas og Fannys annerledeshet for å finne *hva* som bidrar til å plassere noen i en antiheltinnekategori. Hva er egentlig en antiheltinne? Psykoanalytisk teori har vært et velegnet middel til å forstå hva annerledesheten deres har bestått av. Både Fanny og Hulda eksemplifiserer pøbelvirksomhet i større eller mindre grad. Fyll, forbrytelser og selvdestruktivitet gjorde det relevant, i lys av den senere tids påpekning av lite flatterende kvinnekarakterers fremvekst i litteraturen, å undersøke deres likheter og ulikheter. Ved siden av Fanny og Hulda plasserte jeg elleve år gamle Pym. Pym og Fanny er, i motsetning til Hulda, blitt *definert* som antiheltinner. Hva ser jeg, når jeg nå forsiktig forsøker å legge bitene på plass igjen?

Fanny er lat, feig og spekulativ, og vil helst synke ned i en stol med en god bok, et glass whisky og en røyk. Hennes ledende drivkraft er velbehaget, og hun tar kontroll over tanken for å forbli i velbehaget. Jeg ser en som trer over i sorgespillet. Å spille med sorgen blir hennes nøkkel til nytelse, der den hvite sorgen både iscenesettes og brukes som skalkeskjul for å slippe å gjøre noe. Spillet blir som vitsen en lek med ideer. Ironien gestalter en frihet der ironikeren går fri og blir fri fra. Fanny er kvinnen uten egenskaper som styrer unna alt som hefter. Hennes fokus på eget velbehag kunne plassert henne som narsissist, og samtidig ikke. Narsissisten er en som *ikke* elsker seg selv, mens Fannys vesen og væren koker ned til at hun faktisk er tilfreds med den hun er. Hun *velger* hvertfall å være det. Både Fanny og Hulda eksemplifiserer det ufrie ved å være menneske, der mønstre fra barndommen herjer og blir utslagsgivende for livsstrategiene som utfoldes. Begge gjentar det som har vært. Men der Fanny har selvironien som hever henne over det tragiske, forblir Hulda i tragedien.

Pym pusles sammen til en litterær barnekarakter som i likhet med Hulda faller utenfor normalen. Men hun gis rom til å være der. Hun er lat, lur og komisk, og hennes humoristiske innfallsvinkel til livet ser ut til å gi henne friheten til å betrakte ting som hun selv vil. Pym og Fanny har en trygghet i outsiderrollen. Hulda er den ulykkelige utrygge uten tillit til verken seg selv eller verden. Hennes skam viser at hun *ikke* liker den hun er. Det grenseløse i hennes tilfelle er forsøk på å finne den velkjente smertens grense. Det grenseløse ved Pym og Fanny er frigjørelsen fra andres. Pym har et ørlite større behov for applaus enn Fanny, men hun er

også et barn. Fellestrekket er selvtilliten til å stå utenfor. De gidder ikke leve opp til andres idealer. Det er i *dette* rommet antiheltinnen trer frem. Selvtilliten og latskapen springer ut fra samme kilde: *lystprinsippet*.

Antiheltinnen er blitt sagt å være en ny litterær karakter, og det er jeg villig til å si meg enig i. Kvinner har vært katastrofale før, men lystprinsippet blir styrende for antiheltinnens annerledeshet, slik at den likevel blir annerledes i all sin annerledeshet. Annerledesheten blir verken ledsaget av håpløshet eller dødelige moralske følger fordi alle former for misnøye kolliderer med velbehaget. Men hvorfor trer hun i så fall frem først *nå*? Min hypotese er at antiheltinnen, representert ved Fanny og Pym, i større grad er en reaksjon på samtiden de er en del av, enn kjønnet de er plassert i. Jeg har i denne oppgaven skissert et risikosamfunn kjennetegnet av flyktige idealer og tvetydighet. Det anomiske blir tydelig styrt av de til enhver tid rådende verdiene på et ustabilt børsmarked. Antiheltinnen gir en *annen* erfaring av å være menneske. Fannys erfaring eksemplifiserer overlevelsestrategier for å mestre både et indre og ytre Arktis. Hennes indre kompass er det ironiske, *tvetydigheten*, som frigjør fra fasiten og finner det like gyldig å betrakte tomheten som mulighet fremfor mangel. De hvite kryptene, det oversette barnet, den tapte idealfaren og det tapte jeget kan gi grunnlag for en grenseløs fantasi. Det indre hvite speiler det ytre hvite: Guds fravær, konvensjonenes meningsløshet og livets fratatte verdi kan være et gode. Det *er* mulig å ha det behagelig i et risikosamfunn. Den subjektive *oppfattelsen* kan tegne luftslott i det hvite landskapet. Fanny gir en ekstrem versjon av en subjektivisert sosial eksistens. Hun viser tankens makt og avmakt, og troens betydning for sjelefred i en tvetydig samtid full av risiko. Fatalisme *light*, det anomiske menneskets strategier, blir også den hvite sorgens strategier. Hun viser dermed psykoanalysens ironiske potensial. Psykiske lidelser trenger slett ikke kureres. Herunder får ironisk nok fortrenkning og erindring vel så viktige roller. Dynamikken mellom å akseptere den man er og *ikke* akseptere ubehag, blir redningen for ro og lykke. Fanny later som om hun avfeier psykoanalysens perspektiver, men avslører at hun utnytter dem. Men hun bryter med psykoanalysens motiver ved å forfekte retten til å forbli som hun er.

Pyms og Fannys fantasirike eksesser plasserer dem på sett og vis blant de geniale. Det er nesten noe Sturm und Drang-aktig over det hele. ”Det geniale er suverent hevet over alle hemmende, snevre, snusfornuftige konvensjoner og tradisjoner. Livet og menneskets uendelige rike indre er uten grenser” skriver Dahl (2010: 122-123) i etterordet til *Unge Werthers lidelser* som en karakteristikk over bevegelsen. Pym og Fanny viser at deres indre grenseløshet bidrar til å risse egne grenser i det grenseløse de omgis av. Begge kunne sikkert sagt at det er det indre som teller. Det er *slitsomt* å være det flinke og fornuftige mennesket

som griper alle muligheter. Anomien kan være et trettende landskap, i lengden. Et sted der en lett får *whiteout*. Fannys strategi er å grave seg ned. Summen av Pym og Fannys erfaringer gir en annen tilnærming til livet enn å følge idealene. De gir i det hele tatt *blaffen*. Og de er likestilte nok til å gjøre det. I det samme etterordet siteres Johann Christian Kestners beskrivelse av forskjellene mellom ham selv og vennen Goethe: ”Det er ingen kunst å være munter og underholdende når man er helt sin egen herre, når man kan gjøre, og la være å gjøre, hva man vil” (Dahl 2010: 125). Det kvinneperspektivet som trer frem i skyggen av Pym og Fanny indikerer at de nettopp er sine egne herrer. De skaper et sakralt rom som de selv *eier*. Fanny retter ingen spesifikk kritikk mot eget kjønn, men eksemplifiserer at kjønn hun tilhører er bærer av en potensiell stor frihet dersom man løsriver seg fra samtidens idealer. Pym sin opposisjon til Julia retter en indirekte kritikk mot en kanskje fremdeles tilstedeværende kjønnsstereotypisk oppfattelse av jenter. Julia blir bærer av en *utmattende* jenterolle, tatt hennes perfektion i betraktning, som Pym ikke *orker* å følge. Pym og Fanny styres av egen lyst, fremfor andres. Antiheltinnens feministiske potensial kunne vært hennes frigjøring fra andre. Hun gir *blaffen* i applausen og hva andre mener. Det kanskje mindre feministiske potensialet er fraværet av engasjement og ønske om forandring. Og derav navnet *antiheltinne*.

Nei, man er ikke nødvendigvis en antiheltinne om man er en kvinnelig pøbel. Man kan ikke vifte med antiheltinneflagget bare fordi man promper, kysser kvinner, drikker seg full eller skyter med hagle. Et raust antiheltinneperspektiv avslører ikke annet enn at rommet for kvinnelighet er for snevert. Anomien forfekter *tilsynelatende* det grenseløse, og antiheltinnen trer frem idet hun bygger rammer rundt seg selv. De latterliggjorte idealene blir en bieffekt av hennes fremste mål. Antiheltinnen søker nytelse og ro. Det er *mer* behagelig å prompe enn å la være. Såkalt pøbelvirksomhet gir ofte mer nytelse enn det motsatte. Det man må undersøke er *motivene*. For antiheltinnen er lystprinsippet den ledende drivkraften. Antiheltinnen må nødvendigvis forandres noe ettersom heltinneidealene forandres, slik det ble påpekt i *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Men samtidig vil det heltinnelige gjerne alltid være knyttet til en form for ubehag, hvorvidt det er å redde verden, bake cupcakes eller være ærlig. Anomiens heltinne blir særlig utfordret av *nytelsen* fordi suksess og oppnåelse er strevsomt og risikabelt. Antiheltinnen gestalter i det hele tatt frihet i en anomisk samtid fratatt fasit. Den som har begge beina plantet i jorden står stille, men også *trygt*. Det er feigt, behagelig og lite heltinnelig. Det er blitt sagt at tro kan flytte fjell. Og antiheltinnen ville nok vært hjertens enig. Hun hadde sikkert lagt til at det får holde med tanken. Slik slipper hun strevet med å rive fjellet og kan i stedet nyte den imaginære soloppgangen som trer frem i melankoliens sensibilitet. Gud er ikke død i Fannys verden, han er like fraværende som all annen mening.

LITTERATUR

- Adams, Percy G. 1976. "The anti-hero in the eighteenth-century fiction". *Studies in the literary imagination. The Anti-Hero: His Emergence and Transformations*. Red. Paul G. Blount, James D. Wilson, Lilian R. Furst. Atlanta, Georgia: Georgia State University, s. 29-51
- Bale, Kjersti. 1997. *Om melankoli*. Oslo: Pax Forlag
- Benjamin, Walter. 1994. *Det Tyske Sørgespilletts Opprinnelse* [1928]. Overs. Thor Inge Rørvik. Oslo: Pax Forlag
- Bloch, Ernst. 1986. *The principle of Hope. Volume 1* [1938-47. Revidert 1953 og 1959]. Overs. Neville Plaice, Stephen Plaice og Paul Knigth. Oxford: Basil Blackwell
- Bonnevie, Mai Bente et al. 1977. "Innledning". *Et annet språk. Analyser av norsk kvinnelitteratur*. Oslo: Pax Forlag, s. 9-15
- Dahl, Sverre. 2010. "Etterord". *Unge Werthers lidelser* [1774]. Johann Wolfgang Goethe. Overs. Sverre Dahl. Oslo: Gyldendal, s. 119-127
- Dahlerup, Pil. 1976. "Metoder for kvinnotextforskning". *Textanalys från könsrollssynpunkt*. Red. Karin Westman Berg. Stockholm: Bokförlaget Prisma, s. 164-182
- Durkheim, Émile. 2006. *Selvordet: en sosiologisk undersøkelse* [1897]. Overs. Halvor Roll. Oslo: Bokklubbens kulturbibliotek
- Ellefsen, Bernhard. 2013. "Hun kan skrive sin egen revolusjon. Vigdis Hjorths romaner spør: Hvordan kan vi leve sannere?". *Vagant* (2/2013). Red. Audun Lindholm. Oslo: Cappelen Damm, s. 31-46
- Engelstad, Irene og Irene Iversen. 1977. "Tre tilnærmingsmåter til kvinnelitteraturen". *Et annet språk. Analyser av norsk kvinnelitteratur*. Mai Bente Bonnevie et al. Oslo: Pax Forlag, s. 194-236
- Engelstad, Irene. 2009. "Mellom første og tredje person entall". *Som om ingenting. Bare om Vigdis Hjorth*. Red. Arild Linneberg. Oslo: Cappelen Damm, s. 25-46
- Freud, Sigmund. 2011a. "Sorg og melankoli" [1917]. Overs. Sverre Dahl. *Mellom psykoanalyse og litteratur*. Red. Irene Engelstad & Janneken Øverland. Oslo: Gyldendal, s. 137-149
- Freud, Sigmund. 2011b. "Det uhyggelige" [1919]. Overs. Sverre Dahl. *Mellom psykoanalyse og litteratur*. Red. Irene Engelstad & Janneken Øverland. Oslo: Gyldendal, s. 150-175
- Frønes, Ivar. 2001. "Skam, skyld og ære i det moderne". *Skam. Perspektiver på skam, ære og skamløshet i det moderne*. Red. Trygve Wyller. Oslo: Fagbokforlaget, s. 69-80

- Furst, Lilian R. 1976. "The romantic hero, or is he an antihero?" *Studies in the literary imagination. The Anti-Hero: His Emergence and Transformations*. Red. Paul G. Blount, James D. Wilson, Lilian R. Furst. Atlanta, Georgia: Georgia State University, s. 53-67
- Furst, Lilian R. & James D. Wilson. 1976. "Editors' comments". *Studies in the literary imagination. The Anti-Hero: His Emergence and Transformations*. Red. Paul G. Blount, James D. Wilson, Lilian R. Furst. Atlanta, Georgia: Georgia State University, s. v-ix
- Gejl, Trisse. 2009. *Skjul* [2008]. 3. udgave. København: People's Press
- Giddens, Anthony. 1996. *Modernitet og selvidentitet. Selvet og samfundet under sen-moderniteten* [1991]. Overs. Søren Schultz Jørgensen. København: Hans Reitzels Forlag
- Goethe, Johann Wolfgang. 2010. *Unge Werthers lidelser* [1774]. Overs. Sverre Dahl. Oslo: Gyldendal
- Granaas, Rakel Christina. 1980. *Ironi i narrativ diktning. Teoretisk gjennomgang og behandling, med en analyse av Knut Hamsuns roman Børn af Tiden*. Bergen: Universitetet i Bergen
- Green, André. 2001. *Life Narcissism. Death Narcissism*. London: Free Association Books
- Greimas, A. J. 1974. *Strukturel semantik* [1966]. Overs. Gudrun Hartvigson. København: Borgens Forlag
- Guldager, Louise Helstrup. 2010. "Tidens trodsige tøser". *Information*. Tilgang: <http://www.information.dk/250480> [Nedlastet 11/10 - 2013]
- Hall, James. 1996. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art* [1974]. London: John Murray
- Hjorth, Vigdis. 2009. *Tredje person entall* [2008]. 2. udgave. Oslo: Cappelen Damm.
- Johannisson, Karin. 2010. *Melankolske rom. Om angst, lede og sårbarhet gjennom tidene* [2009]. Overs. Monica Aasprong. Oslo: Cappelen Damm
- Kierkegaard, Søren. 2013a. "Om Begrebet Ironi med stadig Hensyn til Socrates" [1841]. *Søren Kierkegaards skrifter*. Red. Niels Jørgen Cappelørn, Joakim Garff, Johnny Kondrup, Karsten Kynde, Tonny Aagaard Olsen & Steen Tullberg. Tilgang: <http://sks.dk/forside/indhold.asp> [Nedlastet 16/12- 2013]
- Kierkegaard, Søren. 2013b. "Gjentagelsen. Et Forsøg i den eksperimenterende Psychologi af Constantin Constantius" [1843]. *Søren Kierkegaards skrifter*. Red. Niels Jørgen Cappelørn, Joakim Garff, Johnny Kondrup, Karsten Kynde, Tonny Aagaard Olsen & Steen Tullberg. Tilgang: <http://sks.dk/forside/indhold.asp> [Nedlastet 16/12- 2013]

- Kierkegaard, Søren. 2013c. "Begrepet Angest. En simpel psykologisk-paapegende Overveelse i Retning af det dogmatiske Problem om Arvesynden af Vigilius Haufniensis" [1844]. *Søren Kierkegaards skrifter*. Red. Niels Jørgen Cappelørn, Joakim Garff, Johnny Kondrup, Karsten Kynde, Tonny Aagaard Olsen & Steen Tullberg. Tilgang: <http://sks.dk/forside/indhold.asp> [Nedlastet 16/12- 2013]
- Kraggerud, Egil & Bjørg Tosterud. 1998. *Latinsk ordbok. Latinsk – norsk*. Oslo: J. W. Cappelens forlag
- Kristeva, Julia. 1992. *En essä om abjektionen* [1980]. Overs. Agneta Rehal og Anna Forssberg. Göteborg: Bokförlaget Daidalos
- Kristeva, Julia. 1994. *Svart sol. Depresjon og melankoli* [1987]. Overs. Agnete Øye. Oslo: Pax Forlag
- Lamont, Rosette C. 1976. "From hero to anti-hero". *Studies in the literary imagination. The Anti-Hero: His Emergence and Transformations*. Red. Paul G. Blount, James D. Wilson, Lilian R. Furst. Atlanta, Georgia: Georgia State University, s. 1-22
- Lasch, Christopher. 1982. *Den narsissistiske kultur* [1979]. Overs. Trond Berg Eriksen. Oslo: Pax Forlag
- Linde, Heidi. 2012. *Pym Pettersons mislykka familie*. Oslo: Gyldendal
- Litteratur på Blå. 2013. "Tidens trodsige tøser". *Litteratur på blå*. Tilgang: <http://litteraturpabla.no/tidens-trodsige-toser/> [Nedlastet 11/10- 2013]
- Lothe, Jakob, Christian Refsum & Unni Solberg. 1997. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget
- Lukács, Georg. 2001. *Romanens teori. Et historisk-filosofisk essay om den store episke litteraturs former* [1920]. Overs. Per Paulsen. Oslo: Gyldendal
- Miller, Alice. 1983. *Barneskjebner: tre foredrag om narsissisme og psykoanalyse* [1979]. Overs. Truls Wyller. Oslo: Gyldendal
- Mortensen, Ellen. 2009. "Den besværlige kvinneligheten: uro, rus og begjær i *Tredje person entall*". *Som om ingenting. Bare om Vigdis Hjorth*. Red. Arild Linneberg. Oslo: Cappelen Damm, s. 141-166
- Muecke, D. C. 1969. *The Compass of Irony*. London: Methuen & Co Ltd
- Muecke, D. C. 1982. *Irony and the Ironic* [1970]. 2. utgave. London: Methuen & Co Ltd
- Simmons, David. 2008. *The Anti-Hero in the American Novel. From Joseph Heller to Kurt Vonnegut*. New York: Palgrave Macmillan
- Skårderud, Finn. 1999. *Uro* [1998]. Oslo: Aschehoug

- Skårderud, Finn. 2001a. "Tapte ansikter. Introduksjon til en skampsykologi I. Beskrivelser". *Skam. Perspektiver på skam, ære og skamløshet i det moderne*. Red. Trygve Wyller. Oslo: Fagbokforlaget, s. 37-52
- Skårderud, Finn. 2001b. "Det tragiske mennesket. Introduksjon til en skampsykologi II. Teori". *Skam. Perspektiver på skam, ære og skamløshet i det moderne*. Red. Trygve Wyller. Oslo: Fagbokforlaget, s. 53-65
- Sløk, Johannes. 2002. *Kierkegaards univers. En ny guide til geniet* [1983]. København: Centrum
- Solheim, Jorun. 1998. *Den åpne kroppen. Om kjønnsymbolikk i moderne kultur*. Oslo: Pax Forlag
- Solomon, Andrew. 2003. *Mørke midt på dagen. En bok om depresjon* [2001]. Overs. Heidi Grinde. Oslo: Gyldendal
- Thorup, Mette-Line. 2008. "Nu kan kvinden også være et skvat". *Information*. Tilgang: <http://www.information.dk/164796> [Nedlastet 4/4- 2013]
- Trap-Jensen, Lars [Red.] u.å. "Skvat". *Den Danske Ordbog*. Tilgang: <http://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=skvat&tab=for> [Nedlastet 16/12- 2013]
- Woolf, Virginia. 2012. *Et eget rom / Tre guineas* [1929/1938]. Overs. Merete Alfsen. Oslo: Pax Forlag
- Wurmser, Léon. 1981. *The Mask of Shame*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press
- Wyller, Trygve. 2001. "Innledning: Skam, verdighet, grenser". *Skam. Perspektiver på skam, ære og skamløshet i det moderne*. Red. Trygve Wyller. Oslo: Fagbokforlaget, s. 9-18